

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



La ficción de nuestros padres: lo político del testimonio de hijos en el teatro documental posconflicto en las obras *El rumor del incendio* (México) y *Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé* (Perú)

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGISTRA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

AUTORA

Lic. Lucero Carroll Medina Hú

ASESORA:

Dra. Alexandra Imogen Hibbett Diez Canseco

Junio, 2018

La memoria es obra de ficción.
Jacques Rancière.

Un día me senté con mucha gente y hablamos de lo importante que es reconstruir el mundo. Un día me di cuenta de que si dejaba de crearme incapaz y perdida entonces iba a levantar la vista y ver en el horizonte el mundo real que todo el tiempo había estado en mi imaginación.

Comandante Margarita.

La ficción de nuestros padres:

Lo político del testimonio de hijos en el teatro documental postconflicto en las obras *El rumor del incendio* (México) y *Proyecto 1980- 2000: El tiempo que heredé* (Perú).

Autora: Lucero Medina Hú

Resumen

Esta tesis intenta demostrar que *El rumor del incendio* y *Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé*, obras de teatro testimonial de segunda generación, permiten abordar críticamente las narraciones sobre la violencia política a partir de la confrontación con historias de vidas particulares. Así, esta tesis busca probar que la resignificación del pasado se realiza desde estrategias teatrales específicas que separo en tres rubros: palabra, cuerpo y el tratamiento en escena del material de archivo, a partir de la no-ficcionalidad inherente a la forma testimonial. El cuerpo y la palabra del performer, junto con el archivo, son combinados y resignificados según la carga afectiva que conllevan para desestabilizar la lectura de la memoria cultural oficial por parte del espectador. En este sentido, la enunciación desde el artista como testigo que escoge su historia propia como materia prima de creación es relevante para el discurso artístico, y también se relaciona con la memoria cultural.

Agradecimientos

A Alexandra Hibbett, mi asesora, quien siempre estuvo allí. No me imagino este trabajo sin su mirada lúcida, sin su sincera compañía. A Rocío Silva Santisteban, quien dio forma a los inicios de esta investigación.

A Lorena Pastor, por compartir conmigo su mirada a esta investigación, por nuestro trabajo en el proyecto Ancón II que me permitió abordar la relación entre el testimonio y el archivo.

A mis maestros, colegas y amigos del curso Teatro y Memoria de la Universidad del Pacífico y el Goethe Institut; a mis profesores y compañeros de la maestría en Literatura Hispanoamericana. A mis compañeros del Laboratorio interno del Grupo Cultural Yuyachkani, por cada momento en que la sala de ensayos nos revela respuestas y preguntas. Profundamente, a Miguel Rubio, quien desde el año 2003 despertó mi interés por la memoria y el teatro.

Claudia Tangoa y Luisa Pardo, gracias por recordar conmigo y compartir sus experiencias.

A mis padres, a la versión que voy construyendo de ellos y le da raíces a mi propia versión. A los amigos que son también mi raíz. A mis compañeros de creación en Carguyoc: Yolanda, Patty y Ethel. A Julio Beltrán, quien con amor me ha acompañado desde que este proyecto fue un rumor, animándome siempre a darle mi voz.

Tabla de contenidos

Introducción	5
1. La voz de los hijos: análisis de la palabra testimonial y sus implicancias políticas.	21
1. 1 La forma testimonial en <i>Proyecto 1980- 2000: el tiempo que heredé</i> .	22
1.1.1 “El alias de mi padre”: testimonio de Lettor.	24
1.1.2 “Habeas corpus”: testimonio de Carolina.	31
1.1.3 Coralidad: testimonio a varias voces.	39
1.2 La forma testimonial en <i>El rumor del incendio</i> .	46
1.2.1 “Me llamo Margarita”: reconstruyendo a la madre.	50
1.2.2 Balada para un caballo: reencontrándose en la madre.	59
1.2.3 “Yo soy Luisa, hija de Margarita”: reconstruyendo al yo.	64
2. Corporización de la memoria en <i>Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé</i> y <i>El rumor del incendio</i> .	74
2. 1 El cuerpo en <i>Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé</i> .	75
2.1.1 El cuerpo y el espacio.	76
2.1.2 La figura del cuerpo disociado en los testimonios de Lettor.	78
2.1.3 El cuerpo ausente en el testimonio de Carolina.	87
2.1.4 Comunidad de los cuerpos.	97
2.2 El cuerpo en <i>El rumor del incendio</i> .	105
2.2.1 Cuerpo liminal: la reconstrucción del ausente.	106
2.2.2 El cuerpo de Luisa.	112
Conclusiones	120
Bibliografía	128

INTRODUCCIÓN

La memoria cultural nos permite conectar con el pasado. Llegamos a ella a través de discursos y representaciones que van poblando nuestra vida, y nos otorgan diversas versiones de esta. Nosotros también construimos versiones en nuestra esfera más íntima, y una de ellas es la versión sobre nuestros padres como marco de nuestra propia vida. Es a través de la memoria cultural que la historia propia cobra sentido, lo que no necesariamente implica que el sujeto sea consciente de la pertenencia de su historia al relato colectivo que soporta el tejido social.

Mi investigación busca problematizar las implicancias políticas de la representación de la memoria cultural vinculada con la violencia, a partir del testimonio de segunda generación en el teatro documental postconflicto, en las obras *El rumor del incendio* (México) y *Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé* (Perú). Considero que en el contexto de sociedades postconflicto en América Latina urge reconstruir lazos entre ciudadanos, y también con nuestra propia historia como proyecto colectivo. Es aquí donde la cultura puede cumplir un rol fundamental que nos permita construir narraciones donde el pasado no sea percibido como inamovible y cerrado, sino que pueda convivir con el presente sin generar rupturas que imposibiliten la comunicación. Constatar aquello que no está resuelto, dar apertura a la disonancia, son necesidades para crear un proyecto de futuro. Así, explorar de qué maneras el arte se inscribe en el proceso de vida cultural, social y política de las personas es relevante. Por ello, propongo estudiar el teatro documental de forma testimonial como una estrategia específica usada para abordar distintos sujetos y voces del pasado reciente del conflicto

que aún necesitan encontrar un espacio en el foro público, y, además, para poner en tensión lo personal y lo político.

Considero que investigar las poéticas de *El rumor del incendio* y *Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé*, me permite desentrañar cómo opera en América Latina la presencia de la forma testimonial en el teatro documental, a la vez que favorece un acercamiento al debate que polariza dos visiones del teatro, la del teatro con centralidad en el texto o en el cuerpo, de modo que dejemos de tener un sesgo hacia uno u otro lado.¹ Entiendo la forma testimonial como un punto para plantear la teatralidad de la palabra en escena y su correspondencia con la presencia del cuerpo del artista. Es la influencia de ambas dimensiones lo que permite que este teatro aborde la memoria íntima y colectiva.

A continuación, presento una breve reseña de ambas puestas en escena. *El rumor del incendio* (2010-2012) es una obra documental creada por el colectivo *Lagartijas tiradas al sol* de México, y contada en forma de testimonio, a partir de la reconstrucción que realiza Luisa de la vida de su madre, Margarita Urías Hermosillo. Esta última nació en el año 1944, en el estado de Chihuahua, límite con los Estados Unidos. Margarita se forma como maestra, y desde muy joven se alinea en uno de los tantos grupos guerrilleros urbanos y rurales, que se arman en México como respuesta a la crisis de representación política del Estado. Luego de ser apresada y torturada por su participación en la guerrilla, pasa una temporada en la cárcel, y después de unos años, logra pagar una costosa fianza. Al salir en libertad, estudia antropología, carrera a la que se dedica como catedrática e investigadora activa hasta su muerte en el año 2001.

¹ Milena Grass (2014) propone cómo la apropiación de material de archivo en distintas experiencias escénicas en América Latina sugiere una revitalización de la palabra en escena más que un agotamiento de la misma.

A través de esta rememoración, conocemos distintos pasajes de la vida de Margarita, principalmente su participación en los inicios de formación de cuadros de guerrilla al interior de México, en los años sesenta, hasta su alejamiento después de su detención penitenciaria. De lo personal a lo colectivo, es la mirada de Luisa la que reconstruye la historia de su madre y de los movimientos guerrilleros en México, así como de la Guerra sucia que vivió el país.² En esta narrativa desde monólogos, atravesada por distinta documentación como fotos y cartas familiares, archivos periodísticos y canciones, se va tejiendo una trama donde la historia de Margarita se vincula con la historia de México. Al final de la obra se devela que la actriz, Luisa, hija de Margarita, es quien ha representado a su propia madre, con lo que la obra cobra una dimensión testimonial directa.³

Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé (2012) es una obra peruana que asume la forma testimonial desde el inicio. Creada por Sebastián Rubio y Claudia Tangoa, en esta propuesta, a través de las voces de cinco jóvenes, hijos y un familiar de personas vinculadas directamente con el Conflicto Armado Interno 1980-2000, se conectan hechos de la memoria colectiva con las historias familiares de los participantes. Los hijos hablan sin la mediación de construir personajes, sino a partir de sus propias vivencias. Del mismo modo que en *El rumor del incendio*, se hace uso de

² La Guerra Sucia fue un episodio en la historia de México que comprendió el período de los años sesenta hasta los ochenta del siglo XX. Edgar Juárez (2013) lo describe como sucesos políticos subversivos donde participaron guerrillas tanto rurales como urbanas y campesinas a lo largo del territorio mexicano. Estos grupos fueron exterminados por el Estado por medio de instituciones de inteligencia como el Ejército. La desaparición forzada, la tortura y la detención fueron parte de sus acciones para contrarrestar lo que se llamó como “disidencia política”. Jorge Mendoza (2007) señala cómo hubo una distinción en las prácticas de lucha contra la guerrilla que también pasaron por el desprestigio de los guerrilleros calificándolos como “desadaptados”, “terroristas” y hasta “homosexuales”. A contraparte de estas acciones, el gobierno decretó una Ley de Amnistía bajo la presidencia de López Portillo, la cual no se cumplió, sino que durante su mandato fueron ejecutadas órdenes de muerte. Este episodio fue soterrado en la memoria histórica de México.

³ La reseña con la que se promocionaba la obra en el Festival de Teatro joven Latinoamericano de Berlín (2012) fue la siguiente: “tres personas reconstruyen la vida de una mujer nacida en 1944 y la relacionan con sucesos de la guerrilla en México”. Dicha información también fue utilizada en los Festivales a los que fue la obra.

material documental, principalmente fotos familiares, cartas, indumentos de vestuario y canciones.

Elegí ambas obras, primero, por los contextos de producción de las propuestas artísticas, las cuales remiten a temas relacionados con el conflicto social y político. Segundo, se debe a que la propuesta de cada uno de los creadores ha elegido vincularse con dicha memoria por medio del material documental, y especialmente, el testimonio, para crear una experiencia escénica. Tercero, se basa en que, en ambas propuestas, la narrativa se organiza a través de la voz de los hijos, y esta mirada desde la segunda generación selecciona qué narrativas desplegar para ponerse en relación con una memoria oficial de la historia, compartida con el espectador. Estas similitudes permiten que mi estudio, al analizarlas y compararlas, determine las implicancias políticas de estas estrategias de representación vinculadas a la forma testimonial, respecto a la memoria sobre la violencia política en Perú y México.

Otro factor relevante fue la especial atención que recibieron de los espectadores, tanto a nivel nacional como internacional. *Proyecto 1980-2000* pudo realizar dos temporadas locales en los años 2012 y 2013 con importante afluencia de público, funciones itinerantes, y girar fuera del Perú, al Festival Santiago a Mil (2014). Por otro lado, esta obra propició acercamientos estéticos similares a otros creadores de Lima que se acercaron a la forma testimonial, abordando otros temas sobre memoria o la experiencia LGTBIQ+. Luego de *Proyecto 1980- 2000*, Sebastián Rubio exploró la misma estructura narrativa para temática LGTBIQ+ con *Desde afuera* (2014), y recientemente, con *Tregua* (2017), para abordar el conflicto palestino- israelí. Otras puestas en escena también trabajaron con el material testimonial desde antes, como Mariana de Althaus con *Criadero. Instrucciones para (no) crecer* (2011), *Padre nuestro* (2013), y la reciente, *Pájaros en llamas* (2017). Algo común a estas experiencias escénicas ha sido la incisiva influencia estética de las puestas de Lola Arias en Argentina y Chile, quien también trabaja con el diseño de un dispositivo escénico guiado por el

testimonio y el uso de archivos personales. Por su parte, *El rumor del incendio* generó mucha expectativa y múltiples notas sobre su estreno, remarcándose su intención de poner en evidencia el tema de las guerrillas y la llamada Guerra sucia, en medio de la convulsión social y la represión estatal.⁴ Otro de los temas sobre el que se hizo hincapié fue cómo la puesta en escena establecía una mirada crítica de los jóvenes sobre ese hito del pasado. Tuvo varias funciones en México desde el 2012, incluso en zonas vinculadas con la guerrilla, así como en numerosos festivales fuera del país, y fue presentada por última vez en el año 2016, tanto en México como en el Festival de Sarajevo. Hasta la fecha, no existen intenciones de reposición.⁵

Asimismo, he seleccionado ambas obras por las diferencias estéticas que presentan al asumir la forma testimonial, distinguiéndose por el lugar que toma la ficción en el diseño del dispositivo escénico. Considero que esta distinción afecta la forma de apropiarse del material documental y de archivo, así como las opciones en que los cuerpos de quienes enuncian el testimonio aparecen en escena. Es así que para mi análisis abordé las implicancias de la representación de hechos de la memoria colectiva no solo a nivel de contenido, sino también a partir de las opciones estéticas que no parten de un texto escrito previamente. Considero que a partir de estas condiciones se crea un vínculo con el espectador guiado por la presencia de estrategias de ficción y de no ficción, diferentes para cada obra, con el fin de establecer un pacto de recepción del

⁴ Rubén Ortiz señala sobre el estreno de *El rumor del incendio* que “lo primero que destacar es que un acontecimiento escénico de ese tipo cumpla temporada en los teatros de la UNAM; una obra centrada en las rebeliones armadas en el México moderno tiene toda la pertinencia y restituye un poco la insolencia de aquel Otelo de alfombra roja que inauguró la administración (2013: 135). En el extranjero, Luisa Pardo señala en una entrevista el impacto de la recepción según la edad de los públicos: “Para alguien que vivió la época en la que hacemos énfasis (los ‘60 y ‘70) es atípico que jóvenes como nosotros, que no vivimos aquel periodo, estemos contando esa historia. Además, las personas que vivieron en ese tiempo tienen una relación [...] por lo menos referentes que hacen que la recepción de la pieza esté condicionada. En cambio, nuestros contemporáneos o personas más jóvenes, asisten a escuchar una historia que conocen poco o nada. Así es que se vuelve una reacción casi opuesta: mientras para unos la historia se recibe con asombro, para otros es el recuerdo lo que prima” (citado en Henríquez 2012)

⁵ En noviembre de este año, el colectivo Lagartijas tiradas al sol fue invitado a reponer una selección de sus obras, entre ellas *El rumor del incendio*, en la plataforma radial Chimurenga. Sintonía. Por su naturaleza testimonial, fue posible que la presentaran en soporte sonoro a través de las palabras, canciones y registro sonoro documental.

contenido de las historias y precisar una experiencia de lo íntimo en escena, a partir de la historia propia del artista. Así, comparar los contextos de Perú y México me permite referirme a una tendencia en la producción escénica latinoamericana, y sus abordajes en relación con lo político.

Como rumbo de mi investigación propongo que *El rumor del incendio* y *Proyecto 1980-2000* permiten abordar críticamente la violencia política a partir de la confrontación con historias de vidas particulares. Se parte de la resignificación del pasado desde estrategias teatrales específicas que separo en tres rubros: palabra, cuerpo y el tratamiento en escena del material de archivo, a partir de la no-ficcionalidad inherente a la forma testimonial. A continuación, presto atención a los siguientes aspectos: primero, quien enuncia no se representa a sí mismo, sino que se crea una tercera instancia, que llamaré el “cuerpo de la rememoración”. Segundo, la palabra como testimonio nos acerca a una experiencia personal que confronta los sentidos de la memoria cultural hegemónica, tanto al nivel de contenido como de la sensorialidad con la que se presenta la palabra desde la coralidad y el uso de proyecciones. Tercero, el archivo es puesto en escena para diseccionar la memoria cultural oficial desde el discurso escénico que se va creando en escena. De este modo, el cuerpo y la palabra del performer, junto con el archivo, son combinados y resignificados según la carga afectiva que conllevan para desestabilizar la lectura de la memoria cultural oficial por parte del espectador. En este sentido, la enunciación desde el artista como testigo que escoge su historia propia como materia prima de creación es relevante para el discurso artístico, y también se relaciona con la memoria cultural.

Han sido un marco relevante para la investigación los estudios sobre el testimonio y su presencia en Hispanoamérica, así como la relación entre memoria, arte y política. Por parte del testimonio, me vinculo con los estudios de John Beverley (1987) que centraron la mirada en la capacidad de este para abordar la experiencia de sujetos subalternos, y su complejidad como forma narrativa, así como con las distintas críticas

al giro subjetivo que propone la voz testimonial para reconstruir experiencias vinculadas a la memoria de la violencia política (Agamben 2014). Me interesa también poner en diálogo la mirada crítica desde Hispanoamérica desde las voces de Franco (2003) y Ulfe (2006) que también sitúan la crítica a la transparencia del testimonio y la restitución de la agencia política de la víctima, respectivamente. De este campo, toca delimitar qué definición de testimonio se ajusta para lo que es creado en la puesta en escena. Así también la mirada de María José Contreras (2017) que apunta a investigar la intersección entre el cuerpo y el testimonio sobre la violencia en el teatro ha sido relevante para adentrarme en el análisis desde la escena teatral. Cabe resaltar que los testimonios que son objetos de estudio no fueron escritos con anterioridad a las puestas para luego ser representados, sino que nacen a partir del requerimiento de los creadores artísticos, quienes recopilan esas experiencias con sus mismos protagonistas.

Siendo el testimonio la elaboración de un discurso a partir de la experiencia del yo, me parece relevante el trabajo de Leonor Arfuch (2013) que propone una mirada sobre la constitución del espacio biográfico a partir de la errancia del yo por los hitos de su pasado que lo envuelven a él y a los otros, para así poder apropiarse de su historia y convertirla en una experiencia asimilable.⁶ Así, el espacio biográfico toma forma a partir de la itinerancia por nuestra historia personal y la colectiva. Desde esta premisa me permito pensar cómo ese sujeto, ese yo, se corporiza ante los espectadores desde una presencia liminal donde el cuerpo del testimoniante se presenta en un estado de rememoración ante la presencia del otro, el testigo que es el público.⁷ Es desde esta

⁶ Leonor Arfuch (2015) se refiere a la experiencia del yo como materia prima para la construcción del espacio biográfico, “caracterizado por la emergencia de la subjetividad a flor de piel, donde el yo – y todas sus máscaras – tiene indudable primacía, donde las “vidas reales” le ganan terreno a la ficción y donde el cuerpo, la voz, y el relato de la “propia” experiencia mantienen su efecto de cercanía, verosimilitud y autenticidad – un rasgo de la obsesión de la “presencia”, diría Derrida – pese al radical alejamiento que suponen las tecnologías”. Así, este espacio se constituye a partir de la errancia por el tiempo, los lugares y los objetos de los que nos reapropiamos al interconectar el presente con el pasado. La idea de “errancia” me permite referirme a la situación de tránsito del acto de rememorar.

⁷ Llamo “cuerpo en rememoración” al estado en que se encuentra el cuerpo del testimoniante al recordar a través de su testimonio, y que en el caso del teatro testimonial esta acción se da frente

reflexión que abordaré la experiencia del cuerpo en escena que proponen cada una de las obras.

Desde el lado de la dramaturgia, a partir de la aparición del teatro de la imagen y las dramaturgias expandidas que no se centran en la experiencia escénica que parte de un texto escrito como eje, también ha cobrado visibilidad la reflexión sobre el teatro documental, y su vertiente testimonial. En este punto, para fines de mi investigación es relevante el trabajo de Ileana Diéguez (2013), quien refiere a experiencias teatrales donde las fronteras entre arte y ficción se entrecruzan, provocando escenarios liminales de representación, performances donde el binomio arte y vida se confronta cuando se busca dar cuenta de sucesos inenarrables que han afectado a la sociedad. Si en las calles, a través de marchas y protestas los poderes se confrontan, en la escena contemporánea, las propuestas de los artistas también buscan dar cuenta sobre distintos sucesos de violencia política con la que conviven varios de los países en Latinoamérica: torturas, violaciones, desapariciones forzadas y ejecuciones extrajudiciales, donde el cuerpo es señalado, marcado, negado u ocultado, y la palabra pierde poder.

Bajo esa misma mirada, José Sánchez (2010) define las “dramaturgias de lo real” o en el campo expandido como aquellas experiencias escénicas que salen de los límites del teatro, tanto a nivel de los contenidos, los sujetos que los producen y el despliegue de los elementos teatrales. Lo que opera es un cambio en la configuración de la escena que busca hacer visible un proceso, revelar una condición que permita reorientar la mirada hacia afuera, hacia la realidad, desde el reordenamiento de la mirada teatral. Este reordenamiento de la mirada es explorado por Oscar Córnao (2005) para referirse a la irrupción de la realidad en la escena teatral, a partir del teatro testimonial. Bajo el término de “biodrama”, Córnao plantea cómo la mirada teatral de la realidad reordena

al público, el testigo. Durante ese estado, el cuerpo se encuentra compartiendo el mismo espacio y tiempo con el espectador, pero también se encuentra enlazado al pasado durante la rememoración.

el comportamiento del teatro, y se orienta a un tercero, el espectador, ante quien se va a hacer énfasis en la exterioridad sensorial de la puesta en escena. En esta misma línea, la apropiación de la historia propia como material de trabajo es pensada por Mara Leal (2014), de tal forma que la memoria pueda materializarse en lo que ella señala como “cuerpo escénico”, es decir, convertir el pasado rememorado en experiencia que pueda ser transmitida a otros a partir de la presencia del performer que trabaja con consciencia de la realidad para ser elaborada creativamente. En este sentido, se crea memoria en la escena.

Otro punto relevante es el uso de la “no ficción” en el teatro desde el despliegue del material documental. Ante esto podemos retomar dos puntos de atención en Hispanoamérica: el uso del archivo documental que permite cruzar las historias de vida con un marco histórico y la pertinencia misma de esa apropiación en la escena como generadora de lenguaje escénico. Al respecto, tanto Ileana Diéguez (2013) como Miguel Rubio (2009) abordan el uso de la no-ficción como estrategia que permite desenterrar las historias personales de la pura información o dato de archivo. Más aún, en sociedades donde las desapariciones y torturas son figuras cotidianas, es necesario librar del anonimato a esos sujetos o poner el cuerpo propio para que esos relatos silenciados aparezcan. Frente a ello, José Sánchez (2016) ilumina esta reflexión al proponer situarnos como creadores desde las categorías de presentación y representación como formas de establecer una convención con el público. Esto me permite abordar la representación como un concepto complejo donde el lugar de la “no ficción” cobra relevancia en las puestas en escena que estudio. Siendo *Proyecto 1980-2000* y *El rumor del incendio* obras que apelan a la presentación, en contraposición con la representación, es necesario cuestionar qué entienden dichas obras por representación y cómo lo asumen en el escenario.

En relación con la memoria cultural, me baso en los planteamientos de Jass Assmann (1995) que proponen una relación con el pasado mediada por distintos

dispositivos culturales que permiten formar activamente la identidad cultural de un grupo y el legado del mismo a las siguientes generaciones. La memoria cultural tiene la capacidad de reconstruir la forma en que una sociedad se mira a sí misma, y cómo esto se heredaría o transformaría en el tiempo. En este sentido, esta propuesta me permite visibilizar cómo el discurso artístico teatral puede operar dentro de la memoria cultural y proponer otros imaginarios que dialoguen con la rememoración del tiempo histórico.

Sobre la relación del discurso artístico con las implicancias políticas, me nutro de las propuestas de Jacques Rancière (2005, 2010) sobre la construcción de la ficción en la creación documental y la posición del espectador teatral contemporáneo. Sigo la línea de este autor que concibe la ficción desde su primera acepción, forjar, como “construcción por medios artísticos de un sistema de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden” (2005: 182). De este modo, la ficción no hace referencia a la construcción de una mentira, sino que, como señala el autor, su relación con lo real no es un “efecto que producir sino un dato que comprender” (2005: 183). Así también, postular que lo político no está estrechamente ligado solo a los contenidos sino a los modos en que el material es organizado y presentado ante un público me permite relacionar la discusión con la idea de teatralidad como trama que entreteje cuerpos, palabras, materiales e imaginarios del espectador en la experiencia escénica. Del mismo modo, reflexionar sobre cómo esta teatralidad concibe su poder en la apuesta de lenguaje escénico y no solo en la reunión de los espectadores en la sala.

Creo que es necesario ampliar los estudios sobre este tipo de propuestas artísticas, sobre todo en América Latina. En el Perú, la investigación sobre la relación entre teatro y violencia política se inician al mirar críticamente las puestas en escena producidas en los años ochenta con el texto *Teatro y Violencia: una aproximación al teatro peruano de los 80*, de Hugo Salazar del Alcázar (1990), así como analizar el panorama de creación dramatúrgica y su vínculo con la violencia en el período posconflicto en los trabajos de Percy Encinas, *Una aproximación a la dramaturgia*

peruana del Conflicto Armado Interno (2007); *El cuerpo ausente*, de Miguel Rubio (2008), y la tesis doctoral de Vargas- Salgado, *Teatro peruano en el período de conflicto armado interno (1980-2000): estética teatral, derechos humanos y expectativas de descolonización* (2011). Cabe especificar que la mayoría de estas investigaciones han tenido como objeto de estudio determinadas puestas en escena, entre ellas, las del Grupo Cultural Yuyachkani. Otros estudios han estado más cercanos a la dramaturgia escrita como el compendio realizado por Roberto Ángeles y José Castro Urioste sobre *Nueva dramaturgia peruana* (1999), *Voces del Interior. Nueva dramaturgia peruana* de Luis A. Ramos García (2001), y *Dramaturgia peruana II*, de Roberto Ángeles (2001). Justamente, este mismo autor ha realizado un último trabajo de dos tomos titulado *Dramaturgia de la juventud y la muerte* (2015), que explora la presencia de temas relacionados con la juventud, el trauma heredado, entre otros tópicos. Si bien no alude directamente a la violencia política, varias de las obras seleccionadas sí rondan o abordan directamente el tema con una mirada postconflicto.

Sin embargo, los estudios sobre el tema del teatro documental no han sido prolíficos, y si bien la puesta en escena *Proyecto 1980-2000* ha sido documentada junto a otras experiencias locales como *Proyecto Empleadas*, de Rodrigo Benza y P.A.T.R.I.A., del colectivo Tránsito-vías de comunicación escénica (Benza 2013), también ha sido estudiada como experiencia escénica vinculada con los procesos de memoria (Seda 2013, Luque 2014), y la reelaboración de la experiencia traumática (Otta 2016), la reflexión sobre la voz testimonial es un asunto pendiente, a contraparte de las puestas en escena que han hecho uso de ella, y de la profusión de material sobre la relación entre memoria, política y arte. En el caso de *Lagartijas tiradas al sol*, he encontrado trabajos que exploran la relación intergeneracional y su vínculo con la postmemoria (Ward 2014), la relación de la puesta en escena con la memoria y la historia (Felker s/f), y una aproximación al teatro documental del colectivo *Lagartijas tiradas al sol* como forma de comunicación (Sabugal 2014). Es la aproximación de Ward

la que me permite establecer un diálogo al entrar al análisis de *El rumor del incendio* también desde la noción de posmemoria, y explorando las categorías de biografía y autobiografía, así como de documentación y ficción. Otro trabajo que me parece relevante es el de Rubén Ortiz (2014), quien sitúa la posición de la obra dentro del teatro político mexicano, así como publicaciones sobre el impacto del trabajo del colectivo. En paralelo a esta investigación, Julie Ann Ward escribe un trabajo titulado *Basking in the Sun: The Theatre of Lagartijas Tiradas al Sol* donde aborda el estudio de las obras del colectivo. No obstante, no he hallado algún estudio que proponga la mirada profunda sobre el testimonio como eje que articula el dispositivo escénico, ni alguna comparación con otras micropoéticas latinoamericanas.

Desde el lado de las Artes Escénicas, considero que la centralidad del cuerpo en escena se ha manifestado como una condición del teatro contemporáneo, sobre todo al momento de narrar o escenificar las ausencias de los cuerpos, las torturas o cualquier experiencia límite que se confronte con la capacidad de dar cuenta de la propia vida en contextos de violencia. Sin embargo, contrario a las poéticas que entienden a la palabra como insuficiente para representar la violencia dentro de la escena, estas obras muestran que, a partir del uso del testimonio, conviene replantearse las separaciones binarias entre teatro de texto y teatro del cuerpo que han perfilado las discusiones teatrales desde las vanguardias artísticas o los planteamientos de lo posdramático de Hans Thies Lehmann, a finales de los años noventa. También conviene repensar dicha categorización a la luz de la experiencia latinoamericana de la construcción de una dramaturgia apoyada en la creación colectiva, conviviendo con la dramaturgia escrita reseñada líneas arriba. Este compromiso implica adentrarse en las experiencias del teatro como acontecimiento, que buscaban una teatralidad que reciba como principal estímulo la exploración de la memoria de los actores y no desde un texto previo, y la

apuesta por otras formas de comunicación con los espectadores, volviéndolos participantes.⁸

La metodología propuesta es el estudio comparativo de ambas puestas en escena, que incluye el análisis textual y escénico. Propongo, a partir de la noción de micropoéticas (Dubatti 2009, 2010) que cada experiencia escénica se diseña dentro de su territorialidad específica, su contexto geográfico, histórico y cultural. De este modo, al analizar las micropoéticas de cada obra nos permitimos adentrarnos en distintos modos de abordar el tema de la violencia política desde una apuesta común como la de partir de las historias de vida, y en el registro de la “no- ficción”. Así, siguiendo la teoría de los estudios de teatro comparado actuales (Dubatti 2009, 2010), es necesario vincular ambas obras para trazar sus puntos de contacto y diferencias al enfocarse en crear una memoria sobre la violencia política a través del uso del testimonio en el teatro documental.

Por este motivo, previo al análisis propongo una división de mis objetos de estudio en a) el énfasis sobre el discurso o la “palabra”, b) el cuerpo en escena, y c) el material de archivo, tres elementos articulados en la puesta en escena y que se ven afectados por la organización de la forma testimonial. Si bien los tres se encuentran entrelazados en el transcurrir del texto escénico, seleccionaré algunas escenas que apoyan mi estudio de la forma testimonial en el teatro, a partir de las distintas elecciones creativas de cada colectivo. El enfoque del análisis partirá de nociones de la semiótica del espectáculo, principalmente la doble articulación en la enunciación teatral y su

⁸ La presencia del texto en el teatro se relaciona con la discusión que define al teatro como literatura o como texto escénico, sobre todo porque este último, a raíz de las vanguardias teatrales en Europa, ha privilegiado al cuerpo como herramienta dentro de la escena y punto de creación ante un supuesto desgastamiento de la palabra. Dentro de Latinoamérica es importante retomar esta discusión, sobre todo al desentrañar las fuentes de teatralidad que nos son propias, y que autores como Miguel Rubio (2001) ubican en los rituales y celebraciones de larga data en la tradición andina. Este tema no será abordado directamente en mi investigación, pero me interesa tener en cuenta el marco de mis objetos de estudio dentro de la experiencia de creación escénica latinoamericana.

relación con el actor, así como el análisis de la puesta en escena que tiene como eje el cuerpo del actor como un productor de estímulos eróticos, que da sentido al mensaje multisensorial del teatro (Ubersfeld 1996).

En el caso del análisis del cuerpo en escena, me acerco desde la lectura de la semiótica del cuerpo (Fontanille 2008), principalmente su acercamiento al definirlo como envoltura y punto, a los cuales les corresponden como movimientos la deformación y el desplazamiento, respectivamente. Desde el concepto teatral, el concebir al actor como un receptáculo de memoria en escena es importante para abordar poéticas que ponen en juego la noción de presencia antes que la de personaje (Rubio 2009). Esto significa que el cuerpo es concebido justamente como esa envoltura permeable, maleable, que deja visibles las huellas de su inscripción para la lectura que realizará el público.

En el estudio parto de la naturaleza efímera de mi experiencia como espectadora de las obras. Como propone Jorge Dubatti (2015), hacer teoría del teatro es enfrentarse con la experiencia de la pérdida, afrontar lo que se ha perdido dado lo irrecuperable de la experiencia teatral. Mi experiencia se basa en el recuerdo, en la rememoración, por ello, el apoyo en la visualización de copias en video de los montajes en situaciones espacio-temporales distintas resulta fundamental. Por la misma razón, me apoyo en los textos literarios que los creadores de ambas obras han difundido, a posteriori del estreno de los montajes, y que contienen el registro de las obras, incluso con acotaciones nuevas que no fueron seguidas en las representaciones o que cambiaron según el momento y espacio de representación. Asimismo, se realizaron entrevistas a las creadoras de las obras que se investigan, y que son parte de las fuentes secundarias. Considero que estas son también experiencia de rememoración donde los creadores se refieren a su experiencia con una distancia más crítica.⁹

⁹ Cabe señalar que el acceso a la palabra del artista sobre sus procesos es un punto importante para esta investigación, en primer lugar, por la necesidad de articular la teoría implícita con la praxis artística en un medio donde el material documental de los artistas que reflexionan sobre sus propios procesos no es común, menos en material bibliográfico. En segundo lugar, así

El análisis de las obras se realizará en dos capítulos, los cuales siguen la lógica de la división de mi objeto de estudio, pero no por ello dejan de atender que la naturaleza del hecho escénico parte de una convivencia entre cuerpo y palabra que habitan el espacio de representación. De este modo, el primer capítulo aborda el análisis de los testimonios como discursos y la presencia de la palabra como visualidad a partir de los archivos. Analizo los testimonios de Lettor y Carolina, que considero logran un punto de tensión en la obra al presentar memorias relacionadas con las nociones de víctima y victimario, así como también analizo la propuesta de coralidad de los diálogos de los cinco participantes de *Proyecto 1980-2000*. En *El rumor del incendio*, mi eje es el testimonio de Luisa, y desde allí analizo la presencia del monólogo que reconstruye información sobre su madre, así como la palabra poética que se inserta dentro del habla de esta y que permitirá ubicar rastros de su relación con el testimonio de la hija.

En el segundo capítulo me centro en la presencia del cuerpo del testimoniante, y mi punto de partida es el cuerpo en estado de rememoración. Para ello, analizo las marcas de esa corporalidad en los testimonios de Lettor y Carolina, así como en la propuesta de coralidad y comunidad de los cuerpos en conjunto. Un punto importante es la presencia del archivo personal intervenido donde cobra relevancia el material personal como las fotos, así como entender el propio cuerpo del testimoniante como un archivo sensorial, lo cual me permite remitirme a la presencia del actor en su calidad de memoria. En *El rumor del Incendio*, analizo la experiencia de corporización que propone Luisa al representar a la madre para contar su historia y generar un contrapunto con ella misma como testimoniante. Aquí, la presencia del archivo permite establecer las marcas de realidad en la obra, así como insertar a los ausentes de la historia en el relato de la vida de Margarita.

también le otorgo relevancia a la palabra del artista dentro de la discusión sobre las relaciones arte y política, y el imperativo de memoria presente en América Latina. Cabe especificar que para objetivos de esta investigación interesa el discurso del artista sobre su proceso creativo en cuanto ayude a delimitar los alcances de la forma testimonial en las obras, más que corroborar si las intenciones de cada montaje fueron las esperadas o no en su realización.

Acercarme a estas obras ha significado no solo analizar un tema pertinente para el arte y la memoria cultural, sino también hacerlo desde mi propia experiencia como creadora e investigadora en artes escénicas. Uno de los puntos que más me ha confrontado ha sido el de encontrar mi propio lugar de enunciación para acercarme a temas relacionados con la memoria, bajo qué lentes mirar la experiencia testimonial del otro para dar cuenta de la misma. Esto además ha sido relevante por el tiempo de gestación de esta investigación, atravesado por la lucha continua contra la impunidad y la imposición sobre qué recordar y cómo hacerlo, disputas que atraviesan fronteras e imaginarios, pero sobre todo historias personales que aún no se han cerrado y de las que depende la manera en que nos narraremos la historia.

Si como señala Jerzy Grotowski, el verdadero espectáculo sucede en la mente-cuerpo del espectador, me reafirmo en el poder del teatro para reorganizar imaginarios desde su propia especificidad, y en el entrelazamiento entre cuerpo y palabra para convocar el ejercicio de una memoria en constante ejercicio de reconstruirse. Por ello, las preguntas que me guían tienen como asidero mi trabajo creativo y mi reflexión sobre el lugar de la palabra en el lenguaje escénico motivado por la Maestría en Literatura Hispanoamericana. Las respuestas que propongo son rutas que espero sean alimentadas al compartir esta investigación. Mi trabajo me confronta con la urgencia de una reflexión que permita acercarse críticamente al encuentro del teatro con la memoria cultural, no como una fuente de donde extraer sucesos del pasado sino para preguntarse cómo reelaborarlos en un lenguaje que nos permita responder desde el presente al pasado y al futuro.

CAPÍTULO 1. LA VOZ DE LOS HIJOS: ANÁLISIS DE LA PALABRA TESTIMONIAL Y SUS IMPLICANCIAS POLÍTICAS.

Tú eres hijo de alguien.

Jerzy Grotowski.

En el presente capítulo analizaré la implicancia política de la forma testimonial en *Proyecto 1980- 2000: el tiempo que heredé* y *El rumor del incendio*, a través de centrarme en el uso de la palabra en ambas obras. Se trata de la palabra en escena, que entiendo como la manifestación de habla de los testimoniantes, la cual permite vincular al espectador con un contenido narrativo y discursivo, pero también con una forma sensible que es comunicada tanto de modo sonoro como visual. En su forma testimonial, la palabra parte desde la enunciación en primera persona, y enuncia una narrativa que no marca un progreso dramático orientado hacia la resolución de un conflicto a resolver. Más bien aparece como espacio de lo íntimo donde la historia se desarrolla de forma subjetiva a través de la narración que será organizada dramáticamente. En este primer capítulo me concentro en la sonoridad y el contenido narrativo, así como la visualidad a través del análisis de algunos de los archivos proyectados. Propongo que el testimonio como palabra nos acerca a una experiencia personal que confronta los sentidos de la memoria cultural establecida, tanto al nivel de contenido como de la sensorialidad. Así, esto se hace palpable desde la presencia de un solo testificante hasta la coralidad de voces, además del uso de proyecciones audiovisuales.

1.1 La forma testimonial en *Proyecto 1980- 2000: el tiempo que heredé*.

Proyecto 1980- 2000: el tiempo que heredé, realizado en el año 2012 en Perú, reúne a cinco jóvenes, familiares de actores clave del Conflicto Armado Interno: el hijo de la secretaria de Vladimiro Montesinos, el hijo de un militar que luchó por la pacificación, el hijo de Alberto Kouri, la hija del periodista Gilberto Hume, y la hermana de una de las estudiantes desaparecidas de La Cantuta. En este repertorio de historias, no se agotan todos los actores del conflicto, ya que la memoria de Sendero Luminoso y el MRTA está ausente.¹⁰ Una de las reflexiones más comunes acerca de la propuesta escénica fue el que se encuentren en un mismo espacio sujetos que en la realidad social no habían podido confluír (Seda: 2014, Luque: 2014);¹¹ es a partir de la memoria personal de sus hijos o familiares directos, que esas historias se encuentran en el contexto del postconflicto. Podría pensarse que en ese solo encuentro existe una implicancia política, ya que la realidad de la escena hace posible algo que no ha sucedido. Sin embargo, esto es más complejo; es necesario apelar a las memorias que comparten, y cómo es presentada esta confluencia en escena.

Como parte del análisis, es importante referirme al espacio escénico para hacer referencia a cómo se da la confluencia entre los testimoniantes. Entiendo el espacio escénico como el lugar habitado por la voz y el cuerpo del performer, y como marco para la aparición de la forma testimonial ante los espectadores. En *Proyecto 1980-2000* se encuentra un escenario a la italiana, donde la relación entre el cuerpo de los performers y el público mantiene distancia desde la frontalidad. En el escenario se demarcan dos sectores principales: el foro, la pared al fondo del escenario, y el frente, la zona con mayor cercanía al espectador. En el foro vemos una línea de tiempo que ubica de forma

¹⁰ Ambos grupos fueron responsabilizados como quienes atentaron contra el Estado al iniciar el conflicto según el informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Observar su ausencia dentro de la puesta en escena resulta sintomático incluso en la actualidad en que varios de sus militantes terminan de cumplir su condena, o también las voces de los protagonistas o sus hijos aparecen, como en el caso de Lurgio Gavilán con *Memorias de un soldado desconocido*, y José Carlos Agüero con *Los rendidos* (2015), respectivamente.

¹¹ Ver: *El tiempo que heredé*. En: *Caretas*, 4 octubre, 2012.

cronológica fechas que abarcan el período 1980 hasta el año 2013 y que se dividen en dos grupos separados por una línea horizontal y diferenciados por el color. En la parte superior, se colocan hechos que apelan a la memoria cultural, y en la inferior, sucesos de orden personal de los participantes. Por tanto, los testimonios de los performers aparecen enmarcados en ese lapso de tiempo que mantienen como una imagen constante para el espectador, sirviendo como una hoja de ruta desde la cual emerger para enunciarse, así como para situarse en un tiempo histórico. Sin embargo, si bien la línea de tiempo avanza de manera progresiva, los testimonios no siguen la misma línea cronológica. Todos comparten un inicio fijado con la fecha de nacimiento de cada uno, pero la memoria personal se irá armando de modo discontinuo, alternándose con las fechas ya desplegadas en la línea de tiempo, como vemos en la siguiente imagen.



Figura 1. Línea de tiempo y testimoniantes de *Proyecto 1980-2000*.

Así, en *Proyecto 1980-200*, las historias personales de los testimoniantes son presentadas como narrativas que se desprenden de un tiempo histórico heredado cuyo vínculo directo es el de los padres o familiares sin que sean copias de ellos. En este sentido, se apela al estigma social por ser familiares de quiénes son, lo cual será un núcleo recurrente en sus narraciones para develarse a sí mismos como testigos de

algunas de las memorias silenciadas hasta ahora. El recurso del testimonio se presenta como la particularización de la subjetividad propia, desde la presentación del yo en escena que reta el discurso social sobre ellos.

Para John Beverley (1987), el testimonio se presenta como una forma discursiva no lineal, de estructura abierta, cuya unidad mínima es la experiencia de vida. Es a través de fragmentos articulados desde el presente de la narración que realiza el testimoniante que logramos rearmar una historia. Efectivamente, los testimonios en *Proyecto 1980-2000* no están colocados para una confrontación que resuelva una tensión a lo largo de la puesta en escena, sino que su orden opera mediante la lógica del fragmento. No escuchamos un testimonio continuo, sino distintos fragmentos de este intercalados con los testimonios de los otros testimoniante. Podríamos decir que esta percepción de los distintos testimonios como fragmentos es la que organiza la experiencia del espectador y nos permite acoger a la memoria como una suma de particularidades y no la construcción de una sola versión.

1.1.1 “El alias de mi padre”: testimonio de Lettor.

Antes de analizar cómo se articula la memoria personal de Lettor en la puesta en escena, bajo la forma testimonial, es necesario identificar el hilo narrativo del testimoniante y la manera en que se organizan dramáticamente sus testimonios. Estos aparecen como fragmentos intercalados entre las distintas voces y abren espacios de intimidad entre las dramatizaciones, coreografías de baile y presentación de documentos. Los hechos que nos son contados son su nacimiento, las continuas enfermedades que han atravesado su cuerpo, incluida la más dolorosa en su recuerdo, pérthes. Del mismo modo, aparece una mudanza como consecuencia de un cambio de condición económica, el cual lo confronta con la latencia de la violencia en el mundo escolar. Siendo su padre un militar que operaba destacado al interior del país, también narra una visita a Moquegua que lo acerca a la violencia en provincia, experiencia que se repetirá cuando, siendo ya universitario, se confronte con la memoria sobre su padre

en medio de un debate. Lettor admira a su padre como hombre de familia y como figura de soporte en sus procesos de enfermedad, aunque lejano, y eso se deja ver a lo largo del testimonio. Finalmente, Lettor expone sus gustos por la moda, y finaliza con su proyección de vida hacia el futuro. Con su narración, Lettor comparte su intimidad con los espectadores, abriendo capas que van desde lo personal, como el nacimiento, a las memorias sobre sus padres, y su mirada hacia él mismo, donde el cuerpo también marca huellas de su presencia.

Dentro de esta línea narrativa, analizo dos fragmentos, *Viaje a Moquegua* y *Debate en San Marcos*, resaltando ambos por la complejidad del contenido narrativo, pero también por el modo en que son comunicados a través de su sonoridad y la visualidad del cuerpo, el cual analizaré con mayor profundidad en el siguiente capítulo. En *Viaje a Moquegua*, Lettor narra la visita que él y su madre harían a su padre, destacado en esa ciudad como militar. Desde la línea de tiempo emerge su figura acompañada de proyecciones de fotos de su padre en acciones militares.

Lettor: En 1989, mi mamá y yo visitamos a mi papá que se encontraba en una base militar en la provincia de Moquegua, que en ese entonces era zona roja. Cuando llegamos, se nos acercaron dos mujeres y nos preguntaron a dónde íbamos. Mi mamá les dijo que iba a visitar a un familiar. Ellas se ofrecieron a acompañarnos, pero mi mamá les dijo que no. Cuando nos dirigíamos a la base, mi mamá se dio cuenta que estas mujeres nos seguían, así que apresuró el paso y las perdió. Cuando llegamos a la base, mi madre les contó esta historia a los militares y a mi papá, empezó a describir a las mujeres y ellos las dibujaron hasta que mi mamá las identificó. Mi papá nos dijo que eran terroristas, que secuestraban personas llegadas de la capital, les sacaban información y luego las mataban (Rubio y Tangoa 2013).

En este testimonio, la palabra remece la quietud de las imágenes del padre proyectadas en el escenario. El año 1989 es colocado como una marca que permite insertar al espectador en una historia común, y desde allí abrir el espacio de la subjetividad. El lugar es Moquegua, enunciado como “zona roja” en el pasado: un área con altos índices de conflicto. El recuerdo de este momento no se relaciona con el

mundo familiar sino con un hecho del contexto social que coloca a Lettor en un espacio tomado por los militares, y, además, por las fuerzas subversivas, donde cualquiera puede ser abordado.

Ni la madre ni el hijo realizan más preguntas, ni el presente del testimonio busca otras explicaciones a la versión del padre. Es más, esta se cierra con una narración que clausura la complejidad del término “terrorista”, y las define por su acción, también estereotipada: “secuestraban personas llegadas de la capital, les sacaban información y luego las mataban”. En el recuerdo de Lettor, la madre logra perderles el rastro, el encuentro con el peligro ha podido ser esquivado, así que no es necesario reelaborar ese recuerdo, sino solo asimilar una versión institucional, en este caso, militar. La constatación de este procedimiento, donde dicha explicación no presenta objeciones, nos sitúa como espectadores en un lugar común y compartido donde las versiones sobre esa parte de la historia no son confrontadas, solo se asimilan.

Este recuerdo narra el primer acercamiento de Lettor con la violencia al interior del país, y también borra la marca de su yo dentro del testimonio. El yo establece su marca de “estuve allí” en la primera línea, pero luego se va perdiendo en relación con la figura de la madre que cuenta su versión del encuentro, y que Lettor solo parece observar. No hay vuelta al yo que permita ahondar en lo que sintió en ese momento, ni en retrospectiva. No obstante, esta vivencia personal está inscrita en uno de los años más cruentos del Conflicto Armado Interno, y lo que sí queda al descubierto es el rol de testigo de Lettor, mudo en el pasado frente a los discursos familiares y los militares.

Para Beverley (1987), el testimonio se enuncia desde la condición de vulnerabilidad; es Lettor el sujeto vulnerable, de tal modo que su yo puede perderse. Además, la ciudad misma se convierte en un lugar que hay que decodificar porque las personas son algo más que lo que aparentan. Lettor es vulnerable al interior del país, y también lo es en la constitución de su yo, que aún no rearma otra versión de la historia sobre aquel suceso. Establezco aquí cómo este fragmento de este testimonio plantea

otra figura de vulnerabilidad desde un lado distinto, el del hijo del victimario. Con ello, el espectador confronta su memoria oficial con la experiencia subjetiva del testimonio que rescata del anonimato a Lettor como hijo de un perpetrador que también nos confronta con su propia vulnerabilidad y no con una memoria heroica.

Si en *Viaje a Moquegua* se nos presenta la confrontación con la violencia al interior del país, el siguiente testimonio, *Debate en San Marcos*, coloca al testimoniante ante la confrontación del yo con su memoria personal. De la oscuridad de la escena anterior, pasamos al silencio y la luz cerrada de dos proyecciones, en lo alto de la pared del fondo del escenario, con el primer plano del rostro de Lettor.

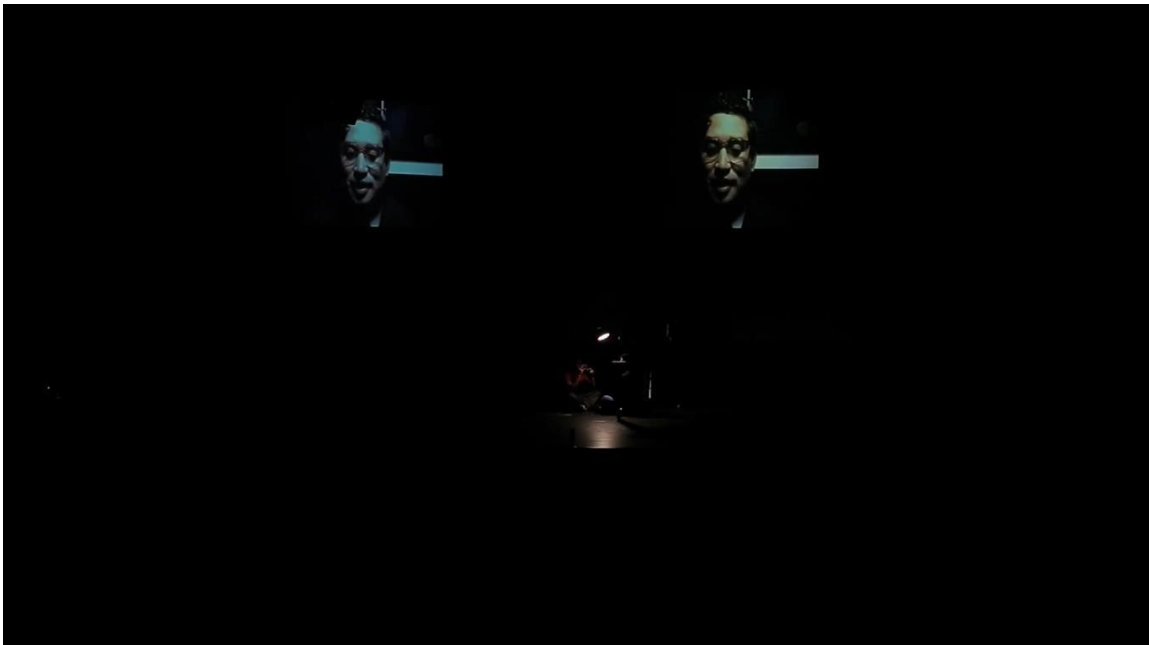


Figura 2: El rostro de Lettor duplicado en *Proyecto 1980-2000*.

En un nivel más bajo, sentado en el piso, Lettor está de espaldas, en penumbra. En ese tenue espacio de luz también vemos a alguien que lo graba con una cámara. Mediado por el registro del video, pero presente por el circuito cerrado, Lettor mira al público y da su testimonio: está en San Marcos, en un debate sobre la lucha contra el terrorismo, y un participante durante su intervención nombra el alias de su padre relacionándolo con las prácticas violentas de las Fuerzas armadas durante el Conflicto Armado Interno en

Perú. A contraparte de la escena anteriormente analizada, aquí la imagen de Lettor se duplica, pero solo aquella imagen mediada se comunica con el espectador. Ellos lo miran, pero él no a ellos.

Esta opacidad en la presencia nos condiciona en la escucha del testimonio; es la sonoridad de la voz lo que adquiere mayor presencia, frente a la mediación de la cámara. En el testimonio, Lettor narra su experiencia en un debate universitario, como estudiante de Derecho, a donde tiene que acudir ante la ausencia de un compañero. Como en el testimonio anterior, Lettor no busca este encuentro, sino que es llevado hacia él, casi “de casualidad”. Del mismo modo en que tampoco puede estudiar las carreras que desea, ni puede negarse a los pedidos de su madre, tampoco se niega a ir al debate cuyo tema central era el terrorismo, ni discute la posición que le toca defender: la de las Fuerzas Armadas. Pareciera que el yo sigue en una disolución, incluso es él quien le da la palabra a un muchacho que desea participar, pero que la usa para atacarlo:

Lettor: [...] el chico dijo: "¡Ahí, no más! Mi voz es tan fuerte que se va a escuchar en todo San Marcos."

Todos: ¡Uhhhhhhh!

Lettor: Hizo todo el salón en señal de burla y reto, yo solo reí nervioso. El chico no preguntó nada, solo habló de la gente inocente que murió en mano de los militares. Nos contó que vio cómo sus papás fueron asesinados por éstos. Llegó a oír el alias de varios, y los mencionó, hasta que dijo el del mi padre, como yo lo sé, no podía creerlo. Me sentí mal. Escuchaba que decía que los hijos de ese militar eran unos "malparidos," que debían pasar por lo mismo [...] (Rubio y Tangoa 2013).

La primera respuesta de Lettor es afectiva y consiste en reír nervioso, en abrir un espacio de intimidad dentro del mismo testimonio para que surja ese yo que solo ha podido mostrarse diluido y ahora se puede comunicar con la audiencia. Hasta que no escucha el alias de su padre, Lettor no agudiza su atención hacia su interlocutor ni tampoco repara en la “gente inocente que murió en manos de militares”. Incluso Lettor

escucha sobre un asesinato, pero no es lo suficientemente contundente en su recuerdo del momento del debate; lo es más el escuchar el alias del padre. Esto nos confronta con el discurso sobre las víctimas del Conflicto Armado Interno donde queda establecido que la mayoría fueron personas inocentes y que en los argumentos dentro del espacio público se vuelven gente sin particularidad o la cuota necesaria dentro del marco de guerra. Aquí asistimos a esa misma normalización que nos puede interpelar como espectadores al presentarnos un episodio de violencia desde la memoria personal. La interrupción sucede al escuchar la revelación del alias del padre y una apelación a él mismo como hijo cuando escucha “malparidos”. Es a partir de esto que su escucha se vuelve más detallista, al encontrar algo que lo implica. Lettor, al narrar las palabras del otro, también les otorga una sonoridad específica: alza la voz, y con ello, trae al presente la confrontación entre su tono apacible y la vehemencia del otro estudiante. Este momento es significativo porque la palabra “alias” no tienen el mismo sentido para Lettor que para los espectadores. Para él, no es solo un código militar, sino que compromete su vida familiar. Es más, la idea del alias puede resaltar la complejidad de la identidad de los perpetradores vinculados con las Fuerzas Armadas. Como espectadores podemos reparar en que el alias es usado tanto por militares como por subversivos, que el ocultamiento de la identidad es una estrategia usada por ambos sujetos del conflicto.

En este testimonio, las memorias personales de dos hijos, de una víctima y de un militar, se encuentran, aunque Lettor no revela que ese alias pertenece a su padre, y solo se queda callado, sigue escuchando la voz del otro, cuyo discurso está cargado de estigmatización sobre la herencia de su padre. Algo se ha remecido en Lettor y lo lleva a entrar en él mismo, a volver a ese recuerdo desde el ahora, y con ello, abrir otra capa de escucha en el público, al revelarnos su intimidad.

Es en el presente del testimonio que es posible hacerle preguntas al recuerdo sobre el pasado, y abrir el espacio de la subjetividad hacia el otro. Lettor, ahora, frente al público, puede decir lo que no dijo: “no podía creerlo. Me sentí mal”. Pero, a su vez,

también contrapone otro discurso que aleja al padre de ese señalamiento, que lo protege en la memoria personal.

Lettor: [...] Quería responderle que mi papá es bueno, que no mataría a nadie, que es un pan de Dios, que es como una madre fiel, que toda su familia se burla de él porque creen que es pisado. No pude decirle que él era mi papá; el que combatió el terrorismo; el que, para mí, para mi familia y amigos es un héroe; pero para la mitad de la población es un asesino (Rubio y Tangoa 2013).

Para Lettor, su padre es “bueno”, “un pan de Dios”, “una madre fiel” que incluso recibe las burlas de su familia por ser “pisado”. Este discurso nos revela el afecto hacia el padre desde la idealización, que redundo en todos los signos que hacen posible la humanización casi en el límite. El padre se convierte en un militar “que no mataría a nadie”, en un padre que también es “madre”, casi como en relación con una figura mariana; y en el ambiente cotidiano, familiar, no se ha ganado el respeto de ser el jefe de la casa, como señala Lettor, y por eso no da órdenes, sino que las recibe. Como vemos, el concepto que podemos manejar en la audiencia sobre los militares es vaciada de figuras para colocarnos ante un ser casi incoloro. Como señala José Carlos Agüero (2016), el peligro de la nostalgia es la mitificación, el no recordar todo por completo, sino solo por la guía de la emoción. La imagen del padre de Lettor está mitificada, por eso no resiste ese develamiento del alias, y por ello, en el testimonio tampoco existe una postura crítica sobre el padre, pero sí cómo esto ha afectado a Lettor, de tal modo que aún es una memoria dolorosa. Pero, para los espectadores sí es posible establecer una lectura crítica: es la memoria de un hijo sobre su padre la que guía el testimonio, por tanto, es una versión subjetiva.

Por ello, Lettor tampoco defiende el trabajo del padre, sino que esto se queda como parte de todo lo que no pudo decir: que él combatió el terrorismo y que es un héroe. La figura del padre sigue siendo significada por medio del discurso oficial que señala la labor militar bajo la heroicidad frente al terrorismo. Es en esta parte del testimonio que logramos una mayor empatía con Lettor, en su no resolución, en la tensión entre la imagen familiar del

padre que quiere sostener y aquella que le corresponde como militar perpetrador, en ese descentramiento del mismo es que empatizamos con él, justamente en lo no resuelto. A través de este testimonio, puede coexistir la figura del “asesino” junto a la del “héroe”, y ese reconocimiento que da cabida a la voz del hijo de un militar solo es posible por medio de la palabra de Lettor.

En este sentido, lo político se establece en este testimonio al establecer un reparto de lo sensible que difiere del promovido en la memoria cultural oficial sobre los victimarios. Jacques Rancière (2010) señala cómo se puede cuestionar la idea del teatro como un lugar comunitario por sí mismo, y apostar por crear un espacio donde el espectador organice su experiencia desde las asociaciones y las disociaciones que le propone el montaje del material en escena. El testimonio de Lettor permite que el espectador se confronte con dos discursos polarizados, el del estudiante y el de él mismo y, en el caso de éste último, cómo los actores del conflicto pueden verse escindidos entre su vida privada y el discurso público sobre el que recae un peso simbólico. Del mismo modo, podría pensarse que la categoría de víctima solo alcanza a ciertos sujetos, que en la narrativa oficial son reconocidos como quienes llevaron la parte más cruenta del conflicto. No obstante, el testimonio de Lettor nos coloca bajo otra apariencia que no enuncia desde el discurso del victimocentrismo, sino desde otro lugar donde la particularización de la subjetividad nos permite ampliar la misma noción de víctima en el presente como aquella que tampoco consigue articular una voz y calla, y es esta memoria silenciada la que impide el espacio de confrontación en la vida cotidiana.

1.1.2 “Habeas corpus”: testimonio de Carolina.

En este apartado analizo cómo se articula la memoria personal de Carolina, bajo la forma testimonial. A través de su narración, conocemos detalles de la vida de sus padres, especialmente, la manera en la que su hermana Dora llega al seno familiar, al ser adoptada por su madre y su tío. Cuando Carolina nace su familia ya está constituida. A partir del segundo testimonio, Carolina nos confronta con la desaparición de Dora, y

la reconfiguración de su vida familiar y personal a partir de ese suceso. Conocemos también detalles de la relación con su hermana, y la apuesta de Carolina por no desistir en la búsqueda de justicia. Como parte de la escena final, ella también enuncia sus proyecciones hacia el futuro, uno en el que solo sabe que va a tratar de ser feliz pese a las adversidades.

Giorgio Agamben (2014) se refiere al testigo a partir de la experiencia de Primo Levi como sobreviviente a los campos de concentración Nazi. Para este autor, es a través del lenguaje que la experiencia se vuelve comunicable, intentando ser redimida del olvido. Pero, es necesario notar que los verdaderos testigos son los muertos, y tomar su palabra es el caso límite de la prosopopeya, el atribuir características animadas a los seres inanimados. El testigo habla por quienes no pueden hacerlo, en una tensión entre una impotencia de decir y una posibilidad de hablar. Carolina es testigo de una ausencia, y a través de su presencia en *Proyecto 1980-2000*, los espectadores podemos relacionarnos con la experiencia íntima de un sujeto que nos confronta con los límites de lo inenarrable, al dar cuenta de la presencia de Dora.

Como en el apartado anterior, he seleccionado dos fragmentos del testimonio de Carolina, *Invitación quinceañero*, y *Hábeas Corpus*, relevantes al marcar hitos dentro de la vida de Carolina, a partir de la ausencia de Dora. Así también, instauran marcas de conmemoración personal que nos conectan con la memoria cultural, que puede establecer momentos identificables para el espectador, relacionada con las desapariciones forzadas, y complejizar la lectura de ese suceso desde el relato particular de una víctima.

Invitación quinceañero es antecedida por el señalamiento en la línea cronológica del autogolpe del ex-presidente Alberto Fujimori en el año 1992, donde se hace énfasis en la disolución, tanto del Congreso como de la familia de Sebastián, así y como de los inicios de la relación entre la madre de Manolo y Vladimiro Montesinos en el año 1986. El testimonio de Carolina nos devuelve a ese año, como un hito histórico que no se

puede obviar dentro del orden cronológico trazado en la línea de tiempo. *Invitación quinceañero* es también una invitación a los espectadores a acercarnos a ese tiempo desde lo íntimo del testimonio.

Carolina narra con detalles muy específicos el día, año y mes en que vio a su hermana por última vez: martes 14 de julio de 1992. Inicia con una semblanza de la rutina de Dora como estudiante de Educación inicial, dejando en claro su pertenencia a la Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle, La Cantuta.

Carolina: [...] Hace varios meses que el país vivía en toque de queda y después de las 6 pm era muy peligroso movilizarse. Ir a su universidad era complicado porque se encontraba en las afueras de la ciudad, por eso ella debía quedarse en el internado. Esa era su cuarta semana [...] (Rubio y Tangoa 2013)

Dora sólo llevaba un mes de estudiante, y se quedaba en el internado ante el peligro de moverse por la ciudad, y a tan grandes distancias. La universidad es ese espacio del “afuera”, zona que implica un trayecto “complicado”, pero también es vista como el espacio resguardado y seguro frente al estado de excepción que propone el “toque de queda”. Dentro de la lógica de la narración, era mejor quedarse adentro que afuera, pero a través de la experiencia de Dora, constatamos que no fue así.

Me parece relevante trabajar dos ideas a partir de este testimonio: la celebración interrumpida, y la mirada sobre el cuerpo, que se evoca desde el imaginario femenino adolescente. Carolina recuerda que ambas hermanas hicieron planes de celebración para un quinceañero:

Carolina: [...] Le entregué su invitación y le recordé que el viernes 17 de julio sería el quinceañero de Giuliana, una de nuestras mejores amigas. Le insistí en que viniese temprano porque, ya sabe, me da miedo la gente, además no estaba muy segura del vestido [...] Mi hermana me dijo que no me preocupara porque nuestra familia genéticamente es así (plana): El vestido es una mini y tú llegaste temprano a la repartición de piernas. Ellas captarán la atención. Esa mañana acordamos que iniciaríamos los preparativos para festejar nuestros cumpleaños, ese año sí los celebraríamos. Me dijo: "Ya verás, pronto llegarán tiempos mejores." Esa fue la última vez que hablé con ella (Rubio y Tangoa 2013).

La celebración de una fiesta por los quince años marca un paso ritual importante dentro del imaginario social. El lenguaje infantil que puebla el testimonio se contrasta con la contundencia de la fecha “viernes 17 de julio”, que puede llevarnos a establecer una marca de realismo sobre lo relatado, y que va directamente al público, el testigo, para establecer una marca de veracidad. Más aún, la exactitud de la fecha no pasa desapercibida ya que es una señal sobre la contundencia de lo sucedido donde el discurso policial aparece como irrupción. Carolina nos narra un evento traumático y la fecha nos permite rastrear ese dato dentro de la memoria cultural compartida con los espectadores.

A partir de este ánimo de celebración podemos adentrarnos en una atmósfera de cotidianeidad para explorar la relación de complicidad y necesidad entre las hermanas. Por otro lado, expone las vulnerabilidades propias de esa etapa en su relación con el propio cuerpo, que puede encontrar empatía con el espectador desde esa sensibilidad, incluso desde el humor como cuando Carolina menciona que es “plana” pero la hermana le hace notar que “llegó temprano a la repartición de piernas”. Así, la figura de la hermana es la que aporta distensión, la que ayuda a aligerar los pensamientos, y con ello, los recuerdos sobre ella la presentan como una fuga ante los propios miedos de Carolina. Sin embargo, si bien el testimonio inicia con una celebración, evocada desde la nostalgia, el recuerdo no queda asentado en el relato de una adolescencia feliz.

Dora no asiste al quinceañero pues ese viernes no llega a su casa, como era su rutina; por tanto, la celebración se trunca, tanto para ella como para Carolina. Por ello, por medio de este testimonio podemos encontrarnos con una ironía trágica, ya que la promesa de celebrar los cumpleaños de ambas, como no lo habían hecho antes, y la seguridad de la llegada de “tiempos mejores” se clausuran en la frase final al enterarnos que esa fue la última vez que se vieron y hablaron. Carolina no reelabora ese suceso del pasado, al contrario, lo cuenta con sumo detalle, como tratando de retenerlo, y así evitar que se escape como la promesa de los tiempos mejores que ninguna de las dos

verá. Este testimonio favorece un momento de intimidad entre la testimoniante y el público a partir de la ironía. Carolina se muestra calmada, su palabra no expresa mayor emoción, pero la contundencia del relato nos interpela como espectadores, llegando a conmovernos.

La ausencia de Dora no solo es una huella en la memoria personal de su hermana, sino también compromete a la memoria cultural al remitir a un hecho mediático y conocido como la desaparición de los estudiantes de La Cantuta, hito dentro de la contraofensiva del Estado en el Conflicto Armado Interno. Al partir desde las imágenes cotidianas de la vida de la víctima constatamos cómo las desapariciones tuvieron como objetivo personas sin vínculo directo con la violencia armada. Por ello, el testimonio de Carolina nos desenterra esa memoria personal para entrelazarla con la cultural, al permitirse hablar del ausente desde las palabras del testigo y, además, vincular al espectador no solo con un caso de desaparición forzada más sino con la experiencia de otras vidas truncadas en su juventud.

Este testimonio no es parte de una memoria que podamos llamar silenciada, ya que los espacios donde los familiares de desaparecidos puedan dar su versión han existido, sobre todo a partir de las audiencias públicas de la CVR. No obstante, estos espacios de enunciación han sido territorio de luchas constantes, y el testimonio de Carolina permite explorar otros discursos desde la subjetividad del testigo que es atravesada por la violencia, y abre el espacio de la cotidianidad, desde la cual redescubrir el mundo de la víctima.

En la escena llamada *Hábeas corpus* se construye otro espacio de conmemoración a partir de la búsqueda del cuerpo de Dora ante su desaparición, que los confronta con su inexistencia para el Estado. La escena vuelve a hacer referencia al año 1992. El testimonio anterior ha sido el de Lettor, *Viaje a Moquegua*, y si allí aparecía la imagen de las dos “terroristas” que acechaban el espacio de madre e hijo, en el testimonio de Carolina aparece una imagen concreta de alguien que fue sindicada como

“terrorista” y desaparecida. Lettor hace referencia a “esas dos mujeres”, y en este testimonio, la dualidad no dejará de aparecer, ya que al hablar Carolina no puede dejar de estar presente la huella de Dora. A través de esta escena, el espectador tiene la oportunidad de confrontar ambos testimonios que permiten la desestabilización del estereotipo del “terrorista” y vincularlos con descripciones subjetivas plagadas de imprecisiones. En *Habeas Corpus*, Dora aparece por medio de documentación escrita, la palabra da cuenta de ella: el documento en sí, el hábeas corpus, y la respuesta del Estado ante su desaparición que la declara como inexistente.

Carolina: [...] Lo único que sabíamos era que un destacamento militar había irrumpido en su universidad [...] Leí el documento. Era absurdo leer que ella no existía, que mi hermana no existía para el Estado. Empecé a alzar la voz mientras conversaba con mis padres: "No puede ser, cómo que no existió. ¿Quién durmió en el cuarto de al lado? ¿Quién compartió nuestras vidas todos estos años? Si para ellos no existe es porque se les debe haber perdido la documentación y tenemos que llevar su partida de nacimiento, su libreta electoral, su carnet universitario y demostrar que existe porque no es posible que te desaparezcan de un solo plumazo, ¿verdad?" Aquella noche debí comprender la magnitud de todo y decidí que no quedaría impune. [...] Dentro mío quise convencerme de que estaba en una pesadilla, en un mundo paralelo, absurdo, que pronto despertaría, que nada de esto estaba pasando, pero pasó (Rubio y Tangoa 2013).

En el testimonio, queda constatada la sensación de absurdo al leer la respuesta del Estado frente a su desaparición. Este momento presente del testimonio nos permite entrar en una capa más íntima en la relación de Carolina con la ausencia de la hermana, ante la cual surgen las preguntas, organizadas también a partir de los rastros de la ausencia, como “el cuarto de al lado”, ahora vacío, y “las vidas” que también giraban alrededor de la presencia de Dora. Esa ausencia se filtra por el testimonio y se confronta con el documento de Hábeas corpus, y los otros papeles oficiales como “la partida de nacimiento”, “la libreta electoral” y “el carné universitario” que podrían demostrar su existencia. Carolina levanta la voz ante los padres, indignada por lo absurdo de la

palabra del discurso oficial frente a la contundencia de sus recuerdos sobre Dora, la memoria personal.

Por otra parte, este testimonio también es revelador porque aparece directamente la figura del Estado dentro de la historia, relacionada con la desaparición forzada, a través del destacamento militar que irrumpe en la universidad y el documento que niega la existencia de Dora. Estos hechos contraponen las disposiciones internacionales sobre la desaparición y hacen visible la responsabilidad del Estado. Como parte de la Declaración sobre la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas de la ONU, el artículo 1 estipula: “todo acto de desaparición forzada sustrae a la víctima de la protección de la ley y le causa graves sufrimiento, lo mismo que a su familia. Constituye una violación de las normas del derecho internacional que garantizan a todo ser humano, entre otras cosas, el derecho al reconocimiento de su personalidad jurídica, el derecho a la libertad y a la seguridad de su persona [...]” (1993: 4). Así, el testimonio nos acerca a un hecho como la desaparición mostrando la responsabilidad del Estado, no por medio de una denuncia directa, sino en el develamiento de la desestructuración del espacio familiar frente a la desaparición, del cual somos testigos como espectadores.

Siendo el testimonio una versión subjetiva también permite que el espectador se confronte con una experiencia de sufrimiento en particular causado por este tipo de crimen, más aún cuando la responsabilidad recae sobre el Estado. En este caso, es la versión oficial la que niega la existencia de la vida de Dora y contraviene lo que se espera como tarea del Estado, la protección de la vida de todos los ciudadanos.

Los familiares presentan un Habeas corpus, recurso de amparo legal que proporciona protección ante detenciones arbitrarias, y que preserva la integridad de la persona. Es relevante ir a la definición etimológica del latín que exhorta a recobrar la posesión del cuerpo como propio e impenetrable, tal y como se señala también en la resolución de la ONU. El Habeas corpus exige un cuerpo presente a través de un

documento. Pero en el caso de Dora, éste no existe. La paradoja es que lo único que podría demostrar su existencia es la documentación que proporciona el Estado, y para este, ella tampoco existe. Dora sigue descorporizada, la palabra de la hermana no es suficiente y la legal no da cuenta de ella. Sin embargo, es a través de la palabra, en el testimonio, que sí podemos también conocer de ellas y de la búsqueda de justicia.

Es en este espacio subjetivo que instaura el testimonio donde aparece la expresión de lo íntimo, y con ello, la carga afectiva con la que puede empatizar el espectador. En esas últimas líneas del testimonio, nos encontramos con la experiencia de la rememoración, no solo para dar cuenta de los hechos sino para compartir el desconcierto, y los límites para armar una narrativa coherente que permita encontrar explicaciones a la situación. “La pesadilla”, el “mundo paralelo” y “absurdo” son maneras de nombrar lo inenarrable, en la necesidad de darle un lugar en el testimonio.

Agamben sugiere tomar una posición frente a lo inenarrable para no colocarlo solamente como lo indecible, sino en el límite donde el testigo “debe de una forma u otra someter su palabra a la prueba de una imposibilidad de decir” (2014: 164). Carolina explora ese lugar límite para referirse a Dora, testigo integral. Justamente, este lugar donde encontrar un sentido al poder decir está también vinculado con el cuerpo, donde el “dentro mío”, como señala Carolina, delimita no solo un espacio íntimo sino también protegido donde es posible desarmar la contundencia de la realidad para encontrar un respiro a través de la propia versión. El “dentro mío” es posible por el sin sentido de los hechos reales, y Carolina lo necesita para equilibrarse y poner en palabras la experiencia de la pérdida y la negación estatal. Al contraponerse ambos discursos es que surge la paradoja ya que es imposible que mi visión alterna de los hechos venza la de la realidad. Sin embargo, es desde este desconcierto de Carolina que esta experiencia es comunicada al espectador no solo como información sino por medio de las imágenes que crea la palabra. Para entender a Carolina, el espectador debe confrontarse con el absurdo de la explicación del Estado y su necesidad de rearmarse

desde adentro para no derrumbarse. He allí la potencia del testimonio, al instaurar espacios de fuga necesarios frente a la experiencia de violencia por medio de la narración desde la voz del yo, aunque aquello que pasó no tenga forma de desbaratarse.

Como señala Claudia Tangoa al referirse al trabajo de los testimoniantes en su acción de decir: “Cuando ellos hacen el testimonio no solamente lo dicen, no se lo están diciendo al público, se lo están diciendo a ellos mismos” (2018). Este punto me parece interesante ya que el testimonio en escena, cuya naturaleza requiere de la edición y el ensayo constante, significa establecer una conexión con la memoria personal que permita escucharse a sí mismo. En *Habeas Corpus*, Carolina se refiere a su interioridad, entra en sí misma para hurgar en su experiencia y a partir de esta acción, el espectador puede entrar en ella por medio de su palabra. De este modo, este ponerse en escena es también un exponerse a contar su versión, y en esta decisión también puede existir una intención que comprometa lo político.

En el testimonio de Carolina está presente la ausencia de Dora, y es por su relación y la apertura de su imaginario más íntimo, como su valoración sobre el cuerpo, y sus deseos de celebración personal, que se puede crear empatía en el espectador. Así, nos acercamos a una imagen distinta de la víctima que no solo se ampara en la solemnidad sino en romper ese estereotipo para presentarnos la historia concreta de un par de jóvenes, donde la muerte de una no deja de resonar en la vida de la otra, de la hermana. La palabra en el testimonio sirve para fundar y dejar huella de la complejidad de esas relaciones, más allá de la ausencia.

1.1.3 Coralidad: testimonio a varias voces.

En los apartados anteriores he analizado los testimonios de Lettor y Carolina como dos sujetos individuales, y he señalado cómo el cruce de ambos a partir del término “terrorista” permitía desestabilizar estereotipos en la memoria cultural, sobre todo desde la noción de víctima y victimario. Considero que una apuesta creativa de la

obra es permitir el cruce de varias memorias, que también se vuelve parte del movimiento dramático que experimenta el espectador al presenciar distintas versiones. Por ello, en este tercer acápite me interesa analizar la propuesta de la coralidad de voces que se realiza en *Proyecto 1980- 2000*.

Como lo mencioné al inicio del capítulo, una de las reflexiones más comunes sobre esta puesta en escena estuvo concentrada en la confluencia de sujetos vinculados con el Conflicto Armado Interno con posiciones antagónicas. Es más, los distintos estudios sobre el tema han hecho hincapié en la posibilidad de ensayar por medio del teatro un espacio de reconciliación que no encuentra lugar en la realidad social del período postconflicto. Aquí analizaré hasta qué punto esta posibilidad de reconciliación de las memorias es ensayada en esta propuesta.

Para este análisis selecciono dos momentos que observo como coralidad. El primero está relacionado con el año 1992 que en la línea de tiempo se señala con el atentado de Tarata, y el segundo, con la escena 26, titulada *Futuro*, que cierra la obra. Hay otros momentos de coralidad en la puesta en escena, como el cuadro titulado *Nacimientos*, así como *Etiquetas*, pero este último lo analizo en el siguiente capítulo al hacer referencia al cuerpo y el archivo. Para entender a lo que me refiero como coralidad, tomo la definición de Martín Megevand:

[D]isposición particular de las voces que no emplean el diálogo o el monólogo; al requerir una pluralidad (un mínimo de dos voces), evita los principios del dialoguismo, particularmente la reciprocidad y la fluidez de las réplicas, en beneficio de una retórica de la dispersión (atomización, parataxis, estallido) o del trenzado entre diferentes hablas que se responden musicalmente (intermitencia, superposición, ecos, y/o todos los efectos de la polifonía) (2013: 40).

Este tipo de dispositivo textual en el habla de los personajes también puede ser aplicado al análisis de la forma testimonial en escena, como se nos presenta en la secuencia sobre el recuerdo de *Tarata*. Aquí un punto en común es el desconocimiento de los testimoniados sobre el hecho, la falta de conexión entre las memorias frente a

un único suceso. Para los espectadores, este recuerdo llega mediado por las experiencias particulares o se activa la rememoración en quienes vivieron esa época. Una imagen que ayuda a mostrar esta desconexión es que los testimoniados están a oscuras, separados, y solo sus rostros están iluminados por la luz de una vela para que la palabra pueda aparecer.

Lettor: Yo estaba internado en la Clínica San Juan de Dios, no sabía nada. 15 años después, gracias a Gisela Valcárcel que actuó en la película Tarata de Fabrizio Aguilar, me enteré qué pasó, y hace 3 años supe donde quedaba cuando fui a comer churros a Manolos.

Manolo: Yo no sabía qué era Tarata, ese día estaba en el Callao, creo. Me enteré luego en el colegio, no le tomé importancia. Ahora entiendo por qué me llevaban tanto al Callao; no querían que me enterara lo que pasaba en Lima.

Sebastián: Yo era muy chico en esa época y no me acuerdo de mucho; nosotros vivíamos en La Molina y mis papás no hablaban del tema.

Carolina: Esa noche estuve probándome vestidos para asistir al quinceañero. Me enteré a la mañana siguiente por las noticias. Entonces, mis padres empezaron a asistir a las marchas por la paz y todos en casa teníamos que usar pañoletas blancas.

Amanda: Yo lo vi todo por televisión y recuerdo la angustia de saber que mi papá estaba ahí cubriendo la noticia, fue el primer reportero en llegar [...] Con ese reportaje mi papá se ganó un Emmy (Rubio y Tangoa 2013).

Frases como “no sabía”, “no recuerdo mucho”, “yo era muy chico” marcan un encierro en la memoria personal que no fue tocada por el suceso. Sin embargo, el testimonio los confronta a ponerse en contacto con el hecho de la memoria cultural, y en ese reordenamiento, pueden darle una razón a su desconexión. Lettor estaba enfermo, aunque desvía la atención sobre ese tema y resalta haberse enterado posteriormente por una película. Sebastián tampoco recuerda, y su explicación es la lejanía, pero es el encierro familiar la primera barrera que habría que pasar, y no sucedió. Si en el testimonio de Sebastián no existe la carga afectiva, ahora que conocen sobre el tema, el de Manolo tampoco se ve interpelado, y el “Callao”, se vuelve lo

“lejano”, la figura de la desconexión que persiste en el presente. Amanda y Carolina sí tienen un recuerdo sobre el tema, y este está ligado a la presencia de los padres, ya sea por un premio o porque el hecho marca un cambio de conducta familiar en el uso de las pañoletas blancas. *Tarata* para los primeros es un hecho que en su momento no contó con tanta relevancia dentro de la memoria personal y, para los segundos, el cambiar el comportamiento de una familia es motivo de un premio, y por ello, ya no resulta un evento tan distante.

La coralidad como estrategia dramatúrgica permite el entrecruce de los testimonios, y con ello, el acercamiento a distintas formas de reminiscencia. Desde esa dispersión es que puede organizarse un relato coral que permite abordar el recuerdo desde la complejidad. En este sentido, me refiero a lo complejo no solo por las diferencias entre las experiencias subjetivas, sino a que un hecho como *Tarata*, emblemático de la violencia en Lima, se vuelve casi irrelevante ya que las memorias no se exponen como espacio de diálogo. De este modo, las voces dispersas presentan el hecho desde el ejercicio de memoria en el presente, pero a su vez, es esa dispersión la que permite armar un testimonio común que pone en escena distintas posiciones frente al suceso vinculado con la violencia. Cabe señalar el final del testimonio donde *Tarata* es asociado con la explicación del padre de Amanda: “Eso es el terrorismo y el terror no tiene sentido”. Ese “sin sentido” se mantiene, pero también es el que no permite que las memorias lleguen a dialogar, y sigan en la oscuridad del inicio de la escena. Para el espectador, es la memoria cultural la que se puede ver remecida y confrontada con el desconocimiento o la falta de mirada crítica sobre la posición de los sujetos frente al pasado.

La forma testimonial, permite que emerja la multiplicidad de discursos, y lo que corresponde a la escena es articularlos para que adquieran sentido. Como señala Megevand, esto corresponde más a “un teatro que pretende cada vez contar menos y exponer más los límites de las relaciones, y que propone hacer acto de memoria a partir

de las heridas de la historia y de los desgarramientos del tejido social” (2013: 41). Considero que esta forma coral permite aludir a los intentos de una comunidad de la que el sujeto emergerá, tal y como al inicio de la línea de tiempo lo hicieron sus figuras como sombras. Desde la desconexión, en su intento por dar cuenta de un suceso del pasado, encontramos también respuesta sobre nuestra memoria cultural, fragmentada y anclada en una visión homogénea del tiempo histórico.

Sin embargo, si bien la coralidad puede escenificar la complejidad de acercarse a un suceso y vincular un relato común sobre la memoria de la violencia política, esta también puede diluirse por la dispersión a nivel de contenido. En el cuadro final, titulado en el texto como *Futuro*, los distintos testimoniantes se encuentran frente al público, sentados en bancos. Detrás de ellos, la línea de tiempo también les sirve de marco a sus distintas proyecciones a nivel personal sobre los próximos diez años. Las aspiraciones siguen el corte de la confesión, íntima, y por ello también revelada como azarosa.

Amanda: La verdad es que no sé qué será de mi vida dentro de 10 años. [...] Solo sé que para entonces espero haber encontrado las condiciones para formar mi propia familia y vivir en Lima.

Manolo: [...] siendo positivo, me imagino que mi escuela de circo será una de las más importante en el Perú, me veo regresando de trabajar con la mejor compañía de circo del mundo [...] y teniendo mi propia carpa.

Sebastián: Yo en 10 años, no en 2, tengo que mudarme de la casa de mi mamá. Me gustaría pensar que sigo con mi banda tocando por el Perú y, por qué no, fuera de él. Y bueno, ahora no lo pienso, pero seguramente en 10 años voy a querer tener una familia, y *todo positivo*.¹²

Lettor: Yo me veo terminando la carrera de Derecho, haciendo teatro y con lo que gane en eso retribuirle a mi mamá todo lo que gastó en la universidad. Pero si no estuviera acá, viviría en Londres, París, Milán y sería escapatista... y solo allá perdería mi virginidad y sería un putazo

¹² Esta frase aparece en la puesta en escena del año 2013, mas no fue recogida en el texto publicado.

Carolina: Solo Dios sabe qué será de mí en 10 años [...] Lo único que sé es que, contra todo pronóstico, seguiré siendo en esencia quien soy. Y tal como ayer, hoy y siempre, hallaré un modo, mi modo, de alcanzar mi mayor anhelo: ser feliz (Rubio y Tangoa 2013).

El denominador común es el no saber qué será de su vida en ese lapso de tiempo, pero aquí la marca del Conflicto Armado Interno aparece de un modo más indirecto. Las proyecciones sobre el futuro se mantienen en un mismo ámbito de memoria, el personal, sin establecer un salto que se refiera a la memoria procesada por las historias personales de los otros testimoniantes, o la explicitada en la línea de tiempo por las que he discurrido su palabra. Aquí la coralidad se expresa en una mayor dispersión, donde los futuros no se encuentran, siguen divididos sin la posibilidad de bosquejar una escena de reconciliación social entre los protagonistas, síntoma, probablemente, de las consecuencias de ese período de violencia.

Considero que esto es un punto criticable sobre el uso del testimonio en la obra, ya que limita las posibilidades del mismo al encerrarse solo en la experiencia subjetiva y no apostar por la potencialidad del encuentro mismo de las distintas versiones. Al fin y al cabo, referirse al futuro es también imaginar una versión de uno mismo. Más allá de la proyección temporal, lo esencial hubiera sido reafirmar un discurso coherente basado en el diálogo sin que esto signifique llegar a un acuerdo, apelar a las diferencias presentes a lo largo del montaje, que serán aquellas que recibirá el público.

Justamente, Rancière apela a esta necesidad de darle un lugar al espectador que no sea la ilusión de comunidad compartida solo por contemplar juntos lo que sucede en la escena, sino en el hecho de darle poder al espectador:

El poder común de los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. El poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera lo que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los hace semejantes a cualquier otro en la medida en que dicha aventura no se parece a ninguna otra (2010: 22).

Fomentar el pensamiento disidente a través de un discurso que proponga ese riesgo permite que la audiencia reorganice la información sensible que le ha sido narrada hasta ahora a través de los testimoniantes. Este giro final podría ahondar en ese poder del espectador, que señala Rancière, más que al establecimiento de cierto equilibrio como resolución. La última escena de *Proyecto 1980-2000* asume la transparencia del discurso desde la exaltación del yo como una característica que enaltece la memoria.

En esta perspectiva, actúa la imagen de una memoria transparente donde se establece la diferencia entre el presente diáfano y el pasado oscuro, donde el primero actúa como “el precinto de buena conducta” pues “ahora que el libre mercado está en su sitio todo está a la vista, ya nada se oculta” como las mercancías que se exponen en una vitrina (Franco 2003: 348). El presente transparente no tiene mancha, al contrario, es luminoso, directo, es lo políticamente correcto, y penetra en distintas instancias, desde los procesos burocráticos estatales hasta las declaraciones de figuras de la farándula mediática que ventilan su vida. Aquí, los testimoniantes sólo orientan su narrativa en función de un relato desde la lógica del progreso, del mirar hacia adelante, hacia los planes de la propia carpa, como Manolo, o la conformación de una familia, como Amanda y Sebastián. Del otro lado se encuentra Lettor, quien proyecta dos futuros, uno dentro, donde la imagen de la deuda con la madre debe ser saneada y, otro fuera del país, donde la libertad del individuo y su cuerpo cobran relevancia. Solo un débil asomo de todo lo que ha ventilado la obra podemos ver en el testimonio de Carolina, cuando señala que “contra todo pronóstico” buscará ser feliz, a su modo.

Dos posiciones me parecen interesantes sobre este final, una en la que “el escenario y el teatro se transforman en ese espacio neutro en el que los protagonistas llevan a cabo sus trans/acciones de la memoria y el tiempo que heredaron” (Seda 2014:73), y otra, que sostiene que “la máxima libertad que les ofrece el escenario (a los testimoniantes) es pensarse más allá de las imágenes prejuiciadas heredadas de los padres y poder tomar decisiones sobre sus propias vidas” (Luque 2014: 115). Ambas

apuntan a la posibilidad de establecer narrativas propias, pero en el caso de Seda esta trans/acción ocurre en un espacio “neutro”. Considero que el escenario no es un lugar neutro, al contrario, los hilos de teatralidad que entretejen el cuerpo y la palabra con la memoria cultural pueden adquirir contundencia en el imaginario, no solo de los testimoniantes sino de los espectadores. En este sentido, la lectura de Luque permite entender el testimonio en escena como un ámbito de libertad para pensarse a sí mismos, pero este discurrir personal también tiene al espectador armando su propia lectura, que pudo proponerse con mayor complejidad. Por lo tanto, visto desde el testimonio, no basta con solo “decir”, la palabra adquiere una resonancia que también puede convocar la disonancia.

Así, el futuro al que se apela en este cuadro final no es transparente, al contrario, es difuso, pero las proyecciones de los testimoniantes abandonan esa complejidad para insertarse en narraciones del progreso individual donde la pauta está marcada por el avance, por el seguir hacia adelante. Como opción, se alejan de las narrativas de la victimización, pero se acercan a la proyección de un futuro que sí parece transparente, donde será posible soñar con algún paraíso. En ese sentido, la escena final de *Proyecto 1980- 2000* reúne a distintas memorias, pero limita su propuesta política al no armar un discurso propio que dé cuenta de la imposibilidad de un relato común, aunque con voces disonantes.

1.2 La forma testimonial en *El rumor del incendio*.

En este apartado analizo la implicancia política de la forma testimonial en *El rumor del incendio*, y me centro en el uso que se hace de la palabra para organizar este tipo de narración. Como en la primera parte del capítulo, también estudio la sonoridad y el contenido narrativo, orientados a producir un discurso que nos acerque a una experiencia personal que confronte los sentidos de la memoria cultural establecida, en este caso, a partir de la figura de una ex guerrillera. Sin embargo, a diferencia de *Proyecto 1980-2000*, en esta puesta en escena se propone una articulación más

compleja de la historia, ya que no solo se trabaja con la forma testimonial sino también con el monólogo, que simula un testimonio, durante casi toda la obra. Es en el encuentro entre ambas formas que la aparición del testimonio se torna compleja como narración de experiencia de vida en escena.

Mi análisis tiene en cuenta tres formas discursivas, el monólogo, la palabra poética y el testimonio, pero se centra con mayor precisión en este último que entreteje las tensiones al reconstruir la historia de la madre. Así, he seleccionado cinco monólogos de Margarita y algunos extractos de la palabra poética que me permiten proceder al análisis del testimonio de Luisa, que articula todas las textualidades ya señaladas. En sí, Luisa realiza un testimonio indirecto que, a partir de la revelación de la última escena, devela su enunciación propia al romper con la convención del monólogo del personaje para presentar la experiencia directa del yo que sustenta el motivo de la puesta en escena.

En la introducción he descrito algunas particularidades de la obra, las retomo aquí para analizarlas. El foco es la vida de Margarita Urías Hermosillo, ex-guerrillera y maestra, cuyo momento de actividad política empezó en los años sesenta, y que será presentada a través de 13 monólogos. Al inicio, la convención propone a los espectadores que una actriz joven personifica a Margarita, y va relatando y dramatizando diversas circunstancias de su vida, acompañada por la proyección de material de archivo que nos permite acceder al contexto de violencia acaecido en México entre los años sesenta y ochenta, el período conocido como Guerra sucia. Esta convención se complejiza en la escena final donde la actriz usa la forma testimonial para revelar que ella es Luisa, la hija de Margarita, y que durante toda la puesta en escena es la actriz que ha encarnado a su madre. Esta irrupción de la realidad propone un giro dramático en la experiencia del espectador que no solo ha asistido a la representación de una ficción, sino al develamiento de un sujeto real. Esta acción implica una reconstrucción previa de la vida de Margarita, que será compartida a los

espectadores por medio de fragmentos de su historia, representados por dos actores y una actriz.



Figura 3. Disposición del espacio escénico en *El rumor del incendio*.

Así como la historia se articulará por medio de estos extractos de vida y archivos sobre la lucha armada y la represión estatal en México, la periferia del espacio también está organizada por medio de fragmentos. Como vemos en la imagen superior, en el espacio hay un cúmulo de objetos cerca de los actores con diferentes signos: una gigantografía de la sierra de Guerrero- hoy mermada por la depredación-, un tren de juguete que no deja de dar vueltas alrededor de una bandera mexicana que flamea, sillas, mesas con maquetas y un écran de proyección. Como vemos en la imagen, la sensación es la de un espacio desbordado por múltiples estímulos, como fragmentos inconexos donde los cuerpos y sus palabras aparecen para hacerlos significantes ante

el espectador, como si la historia necesitara de una narración para cobrar sentido ante el otro.

Esta reconstrucción a partir de los fragmentos es la que orienta la labor de la hija como creadora de una memoria sobre la madre, la cual no puede pasar por encima de la historia del país, y con ello, atravesar la memoria cultural. *El rumor del incendio* pertenece a un ciclo llamado *La invención de nuestros padres*, donde tres integrantes del colectivo realizan investigaciones escénicas sobre la generación de sus progenitores. A su vez, *El rumor del incendio* estuvo acompañado por un blog llamado *El rumor del oleaje*, donde durante siete meses se publicaron los materiales de investigación sobre este proceso de reconstrucción. Los personajes de los post eran la Comandante Margarita y El rumor, que quincenalmente publicaban sobre los acontecimientos sociales y políticos que envolvieron los inicios de la lucha armada en el campo y en la ciudad en México, vinculando sucesos que acontecían en el presente del país mientras ellos creaban la obra. El blog sigue activo, así que es posible visitarlo y acceder a la investigación, así como al libro editado donde se encuentra el texto del documental escénico. Como producción dramatúrgica, los diferentes materiales discursivos dan cuenta del proceso de creación, pero es a través de la puesta en escena que se actualizan para el espectador, y donde el eje del testimonio de Luisa se torna relevante para sostener la propuesta. Como señala Luisa Pardo, la actriz:

[L]a historia de Margarita, todo estaba escrito en tercera persona, o sea, la contaba yo. Y un foco fue que Gabino (miembro del colectivo) me decía, “No, hay que contarla en primera persona, hay que contarla en primera persona” ...Y yo decía, “Es que yo no me sé la historia de mi mamá”. Y entonces creo que es algo muy importante que yo creo que se ha ido perdiendo, esa plática entre familia. Creo que es la función de esta obra Contar la historia de nuestros padres, que nadie nos ha contado, ni siquiera ellos. Entonces la recuperación ...de la historia familiar, de los padres generacionales, o sea, los padres de todos nosotros (citado en Ward 2012: 144).

Para reconstruir esta historia, Luisa parte del desconocimiento, de las zonas oscuras en la biografía de la madre, las cuales pueden ser iluminadas por la memoria cultural. La

apuesta creativa implica reconstruir la historia, incluso aquella que no se ha contado o la versión que no se nos ha legado para crear una nueva. Por ello, considero importante analizar esta convivencia entre la forma monologal y testimonial, entre la ficción y el discurso de la realidad, donde ambos operan para activar sentidos en el espectador que le permitan no solo procesar información sino relacionarse con los datos, que también se vuelvan una experiencia para él. Así, si la historia de la madre y la del país se articulan es por la mirada subjetiva de Luisa, quien escudriña en los fragmentos del pasado de la madre para darles un sentido hoy.

1.2.1 “Me llamo Margarita”: reconstruyendo a la madre.

La historia de Margarita se presenta por medio de una línea cronológica continua, que va intercalando sucesos que muestran el contexto mexicano y que tienen relación directa con ella. De esta manera, el relato histórico y la memoria personal se acompañan. Como espectadores, podemos suponer desde el primer monólogo de Margarita que nos contarán una historia lineal sobre la vida de una ex-guerrillera, sin embargo, la narración se vuelve abundante en información y más compleja, con lo cual se contrapone a estereotipos anclados en la memoria cultural sobre la guerrilla mexicana.

La vida de Margarita también podría ser leída como una historia donde el pasado pudo ser dejado de lado para insertarse en el progreso, donde ella consiguió reinsertarse a la sociedad, volver a estudiar y ejercer como maestra universitaria, vivir en una casa con jardín y tener una familia. Sin embargo, si bien se nos muestra a Margarita alejada de la incursión armada, viviendo al límite por medio de sus relaciones amorosas, o centrada más en detalles como el vestido que pudo usar al salir de la cárcel, las drogas, el sexo, o la pistola que guarda en la cajuela de su auto y que toma para librarse de un sujeto en una fiesta, hay huellas fugaces que marcan una necesidad de darle otra narrativa a la propia experiencia. Esta reconstrucción por medio de monólogos derriba la imagen de heroicidad de la figura guerrillera, pero también, que la revolución

solo puede estar hecha por desadaptados, como fueron juzgados los guerrilleros en su momento de acción.

Sergio Sánchez Parra (2006) señala cómo entre los años setenta y ochenta, la producción intelectual sobre la guerrilla sentó una lectura que se mantuvo casi inamovible hasta el inicio del siglo XXI, donde los integrantes de esos movimientos armados pasaron de ser calificados como “estudiantes desesperados” o “presos de una gran confusión política” a ser “pandillas delirantes”, e incluso el movimiento estudiantil armado fue tildado de ser “una página negra en la historia del movimiento universitario”. *El rumor del incendio* juega con entrar y salir de esas versiones a partir de una historia particular que permite atravesar la memoria compartida por los espectadores. En este punto, podría considerar que a través de los monólogos el público logra insertarse en la memoria cultural de la guerrilla desde lo íntimo de una confesión.

Propongo que el derribamiento de lo heroico permite al espectador entrar en la vida íntima con mayor complejidad, y ese será el eje que también se podrá constatar en el testimonio de Luisa que hace referencia a ciertos episodios narrados por el personaje de Margarita. Estos episodios son el nacimiento de Margarita, la toma de decisión de formar la Liga Comunista 23 de septiembre,¹³ aquellos que dan cuenta de su paso por la cárcel, y la denuncia de su torturador, Fernando Gutiérrez Barrios. Analizo estos momentos antes que el testimonio directo de Luisa para poder darle un marco contextual al testimonio que ella dará sobre su madre.

La incursión en la Liga 23 de septiembre marca un antes y un después en la vida de Margarita. El primer monólogo nos pone en contacto con su vida familiar, como hija de maestros, y el espacio rural de Chihuahua, fuera del foco urbano de la ciudad. Esta

¹³ La Liga Comunista 23 de septiembre toma su nombre de uno de los sucesos centrales de la lucha armada rural, la frustrada toma del Cuartel Madera donde mueren guerrilleros a manos del Ejército. La mayoría estaba integrada por jóvenes menores de 25 años. Esta agrupación será una de las fuerzas más presentes en la guerrilla mexicana de esa época.

narración se contrapone al relato fosilizado sobre la lucha armada,¹⁴ teniendo en cuenta que el período de la Guerra sucia es uno de los menos tocados en el presente dentro de la historia de México.

Margarita- Me llamo Margarita Urías Hermosillo. Nací en Chihuahua el 9 de noviembre de 1944. Fui la tercera de seis hermanos. [...] (A mi mamá) le gustaban mucho las plantas, tenía dos jardines que todos los días regaba a las cinco de la mañana [...] tenía un sauce llorón que daba una sombra bien suave, lastima, lo tuvieron que cortar porque estaba a punto de levantar los cimientos de la casa [...] yo siempre pensé que ese lugar era un oasis en el medio del desierto. Pues toda la familia éramos muy locochones. Nos gustaba gritar y bailar, y desde chavalas, mi hermana y yo, que nos llevábamos muy bien, nos íbamos a los bailes, nos poníamos bien guapas [...] Y en uno de esos bailes conocí a Rodolfo Torres era un muchachón alto, guapo, fuerte [...] nos hicimos novios. Él estudiaba en la Normal y yo también me metí a estudiar en la Normal y en 1963 que me titulé de maestra, fue cuando entré al movimiento normalista donde nos organizábamos para apoyar la lucha de Arturo Gámiz allá en la sierra (Lagartijas tiradas al sol 2012).

Este primer testimonio marca dos nacimientos, el primero en el año 1944, fecha en la que nace en Chihuahua, Guerrero. El segundo, es el año 1963, cuando se titula de maestra y se une al movimiento normalista que apoya a Antonio Gámiz. Margarita proviene de una familia de maestros, y su círculo se cierra con el novio con quien estudia en la Normal, pero será allí donde tendrá contacto con el levantamiento político, ya que muchos jóvenes normalistas y estudiantes apoyaron la lucha urbana y rural en contra del gobierno mexicano de aquellos años. Siendo la lucha armada rural el movimiento al que se une Margarita, cabe resaltar la imagen de la tierra, de los jardines de la casa en relación con esa periferia. El padre era guardabosques, vivían rodeados de jardines amplios, y existe el recuerdo de un sauce llorón que se tuvo que cortar porque las raíces empezaban a levantar los cimientos del hogar. Esta imagen de la naturaleza irrumpiendo

¹⁴ Actualmente, la Guerra Sucia es un evento que se encuentra silenciado por medio de un olvido institucional que consiste en omitir y suprimir esos sucesos de la historia y en su lugar se hace referencia a la paz que el PRI, partido que gobernó esa época, logró instaurar.

en el mundo familiar, íntimo, nos permite enlazar con otra imagen, la de la lucha armada que organiza Antonio Gámiz y cuyo territorio explícito es el “allá en la sierra”, lugar al que se irá Margarita al decidir salir del mundo familiar.

Del mismo modo, las referencias al contexto de la lucha armada no aparecen bajo un patrón desorganizado o de nacimiento espontáneo. El movimiento normalista aparece como organización dentro de un espacio oficial, la escuela superior, y es posible adherirse a él porque hay grupos organizados. Es más, la lucha armada es anterior a la creación del grupo armado que forma Margarita; por lo tanto, el descontento popular al interior del país trae como respuesta la movilización ciudadana que implica una organización donde ya existe la presencia de líderes como Arturo Gámiz, y que incluso se gesta también en la ciudad. La relación entre ser maestra y pertenecer al movimiento normalista no marca un cambio abrupto en su vida, sino que se presenta como forma de participación política. Margarita no es seducida por la lucha armada, ella misma busca ser parte de la misma y forma un colectivo, por el que dejará la posibilidad de establecerse en una vida común formando una familia y dedicándose a su labor como maestra. Para los espectadores, conocer estos detalles permite asomarse a los inicios de un movimiento armado, alejado de una visión romántica, la decisión de Margarita es una apuesta consciente dentro de los planes de su juventud.

En esta escena, la palabra articula el archivo, y con ello, la misma documentación como soporte textual adquiere una visualidad que acompañe a la oralidad. El primer testimonio de Margarita es seguido por la exposición de uno de los documentos con los que Arturo Gámiz, líder rural, justifica la lucha armada. Con este, pasamos de la enunciación personal a la del archivo público, y el registro de la palabra entra en escena para ser escuchada pero también leída por los espectadores, estableciendo otra forma sensorial en la recepción. La letra adquiere una sensorialidad en escena que le permite también ser un protagonista de la acción. Nos transporta a otro tiempo a través de la

forma de la escritura a máquina, impresas como huellas de un pasado que dan a conocer el pensamiento de otros, ahora ausentes.

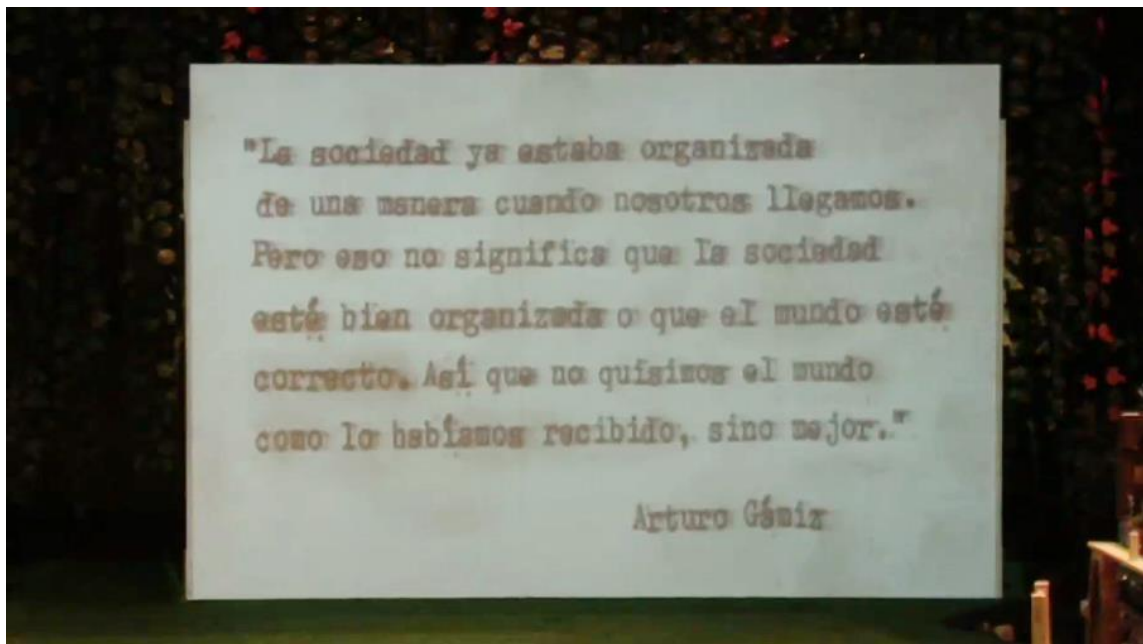


Figura 4: Palabras de Arturo Gámiz, líder de la guerrilla rural, en *El rumor del incendio*.

Como señala Gámiz: “la sociedad ya estaba organizada [...] Pero eso no significa que la sociedad esté bien organizada o que el mundo esté correcto. Así que no quisimos el mundo como lo habíamos recibido, sino mejor”, esta palabra del documento se inscribe en el presente de la representación y le da soporte visual a la decisión de Margarita de unirse a la lucha armada. En ese sentido, la palabra en el documento adquiere visualidad en la escena, está pensada en el espectador al instaurar un momento de silencio y de lectura colectiva, pero que también le permita ir armando una posición frente al relato de los hechos al encontrarse con las voces de otros ausentes.

Tanto la palabra de Margarita como la de Gámiz son parte de un corpus donde los sujetos y sus historias van perdiendo presencia en el espacio público. Apostar por ponerlos en escena y entrecruzar sus pensamientos permite que un tercero, el espectador, se vincule desde lo personal con esta parte de la historia mexicana.

Justamente, Agamben señala como el archivo permite encontrar las tensiones entre la memoria y el olvido:

[...] entre la memoria obsesiva de la tradición, que conoce solo lo ya dicho, y la excesiva desenvoltura del olvido, que se entrega en exclusiva a lo nunca dicho, el archivo es lo no dicho o lo decible que está inscrito en todo lo dicho por el simple hecho de haber sido enunciado, el fragmento de memoria que queda olvidado en cada momento en el acto de decir yo (Agamben 2014: 151).

Esta condición del archivo de ser “lo no dicho” permite que la figura de Margarita tenga como eco de resonancia a un “otro”, también ausente como ella, pero que persiste en la memoria cultural a partir de la huella de lo escrito, así como Margarita a partir de su palabra. Así, este primer monólogo de Margarita nos presenta su pensamiento e ideales compartidos en su generación, como en el documento proyectado, cuya culminación será la formación de la Liga 23 de septiembre, por la cual irá a prisión. Pero ella no solo es la figura que permite desplegar una imagen sobre la ideología sino también del desenfreno juvenil de la época, donde la presencia del cuerpo, la movilización en masa de estudiantes, las fiestas y el descontrol en el uso de sustancias están presentes. Lo complejo es que aunada a esta libertad de los cuerpos también están el sometimiento, la tortura y la desaparición selectiva de guerrilleros. El encierro, incluso, no es un espacio donde mantenerse indemne a la realidad política y social tumultuosa.

Margarita: [...] Yo estuve en el “fresco bote” 67... 68... todo el movimiento del 68 me tocó ahí adentro. Y a las muchachas y a mí nos gustaba estar informadas, oíamos las noticias, leíamos el periódico, que no servía de mucho porque la prensa estaba vendida... Pero el 2 de octubre nos quitaron radios, televisiones y no sabíamos nada, nadie filtraba ni un poquito de información. En el transcurso de la semana llegaron montón de presas, todas heridas, torturadas, lastimadas. Casi todas eran menores de 25 años [...] (Lagartijas tiradas al sol 2012).

El año sesenta y ocho corresponde a la lucha armada en la ciudad que tiene como un punto álgido a La masacre de Tlatelolco del 2 de octubre, que involucró la

ocupación militar de la UNAM dejando como saldo 300 muertos, y también el inicio de la gestación de los grupos armados urbanos, a la par de los del mundo rural. Así, en la memoria cultural queda inscrita la masacre por medio de reportajes, pero para Margarita, este hecho tiene la imagen de muchas jóvenes que llegan torturadas a la cárcel. Su vínculo con esa parte de la historia es personal y tangible; ella sí puede ver a las sobrevivientes, porque es una de ellas, y, por tanto, podrá dar cuenta de ellas también.

La experiencia en el “fresco bote”, la cárcel, va a ser silenciada, solo ocupa dos monólogos que no muestran una carga afectiva directa; al contrario, se mantiene tranquila. Es así como reconstruye su hija este período en la historia de la madre. Al ser un evento silenciado en la narrativa familiar, la carga dramática no está presente a través de la palabra en los monólogos, sino que esta aparece como una narración continua que transluce la aceptación del estado de encierro. En el vínculo con el espectador, esto genera también un movimiento distinto, ya que se esperaría una victimización frente al encierro, pero lo que se obtiene son otros detalles de la estancia en la cárcel donde hay “muchachas” que se organizan para mantenerse informadas, así como mantienen una posición crítica sobre los medios que no dicen la verdad. Al contrario, es Margarita y “las muchachas” quienes logran ver la realidad al recibir a las nuevas presas, que se relacionan con los hechos violentos de Tlatelolco.

Por otro lado, es relevante sentar que justamente la historia sobre ese hito en el pasado de México solo ha cobrado mayor visibilidad a partir de las versiones de los mismos ex guerrilleros sobrevivientes, aparecidas a partir del año 2000, así como la apertura de fuentes de archivo del Estado sobre ese período. Al respecto, señala Luisa Pardo que “la mayoría de los guerrilleros que fueron guerrilleros y están vivos, insertos como agentes funcionales del sistema, ya no quieren hablar de eso y los otros están muertos, y sí, es probable que hubo una nebulosa y por eso es tan doloroso, y por eso ya nadie

quiere hablar” (2017). De este modo, el espectador, hasta este momento de la representación, puede llenar los vacíos de información sobre ese suceso, pero, sobre todo, abordarlos desde un sujeto particular, con nombre y sin alias, a través del monólogo, que también implica la convención de la voz en primera persona.

Así como la palabra cumple un papel fundamental, el material de archivo presente en esta escena es relevante, dada la situación de los archivos oficiales de México sobre la Guerra sucia. Actualmente, se va borrando información, quedan archivos sin desclasificar, y se crean versiones públicas de los sucesos que se seleccionan para el acceso público (Juárez 2017). Esta secuencia de la obra, que explora uno de los episodios más estudiados de México, está soportada por material de archivo audiovisual como el documental Los Halcones de 19--, que muestra imágenes y una grabación de la orden directa de atacar con armas a los manifestantes. Esto, por un lado, permite que el espectador se conecte con la veracidad del hecho y, por otro lado, que construya su propia versión en la tensión del conocimiento compartido sobre Tlatelolco y la puesta en escena del archivo que se vincula con lo descrito por Margarita.

Será recién a la salida de la cárcel, bajo fianza, que la vida de Margarita toma otro rumbo, y donde ya no están presentes los referentes al contexto sino a la construcción de la “Margarita maestra e investigadora”:

Margarita: [...] Llegaron los setentas y yo estaba enloquecida, probando sustancias, estudiando, bailando... México como siempre estaba en crisis, inflación, luchas sindicales, magisteriales, guerrilla rural, urbana, Echeverría diciendo que democracia y por atrás matando guerrilleros a traición; todo junto, como en una licuadora [...] (Lagartijas tiradas al sol 2012).

El discurso sobre esta época se vuelve complejo, porque maneja un plano visible, desde el monólogo de Margarita, y otro plano donde opera la memoria cultural a través del archivo y las dramatizaciones, que se contraponen a la nueva vida de Margarita, alejada de la lucha armada. Mientras los primeros muestran la convulsión

social, Margarita cuenta sus aventuras amorosas y sus logros como docente. Por medio de su palabra, sabemos que la atmósfera de descontrol es personal y social, como si esta nueva vida de Margarita respondiera al abuso social del presidente Echeverría. Como en una licuadora, todos los eventos sociales y privados se juntan descontroladamente, y es posible visibilizarlo a través de la exaltación de esos cuerpos al límite. Entre todo ese conjunto de luchas urbanas y rurales, el sujeto aparece desconectado de la realidad, pero también como parte del sistema, ya que Margarita es profesora universitaria.

Como señala Pardo, “hubo una generación que vivió el deseo de transformar el mundo [...] ellos lo vivieron, ellos lucharon, arriesgaron sus carreras y después les callaron la boca. Ellos decidieron callarse y el sistema decidió hacerlos invisibles” (2017). Margarita, al abandonar la lucha se vuelve invisible para el Estado, ya no pertenece a la disidencia, así que no es parte del grupo que hay que acallar. Sin embargo, Luisa no reconstruye esta historia de su madre solo con material personal, sino que a través del material documental y las dramatizaciones que acompañan este momento se muestran atentados a los guerrilleros que quedaron en pie, ejecuciones extrajudiciales, creación de cárceles clandestinas, acuerdos de amnistía propuesta por el Estado que no se cumplen, y la aparición de extremidades humanas que aparecen en los balnearios de Acapulco.

Para los espectadores, el contexto de esa época se presenta desbordado, no solo el sujeto. Desde la palabra de Margarita hasta la presencia de los archivos, el cuerpo social está rebasado por la violencia. Es el exceso de la misma la que no permite que las narrativas se junten de modo esquemático, sino que la historia, por medio del archivo, necesita atravesar lo personal para llegar al espectador. Es sobre esta imagen de Margarita y su contexto que la estrategia testimonial de Luisa tendrá más resonancia, como lo mostraré en el último apartado de este capítulo.

En este subcapítulo he mostrado cómo la reconstrucción de la historia de Margarita se apoya en los monólogos como eje que permiten insertar otras narrativas que permitan horadar la memoria cultural oficial. El material documental es relevante para ello, al instaurar una visualidad de la palabra que permita momentos de lectura colectiva sobre esa parte de la historia que permitan construir su propia lectura al espectador. Asimismo, la figura de la “ex guerrillera” como sujeto desadaptado también es derribada para mostrar un sujeto social en constante desenfreno y búsqueda de un lugar fuera de la disidencia, lo que permite conectarse con el espectador desde una experiencia más íntima y particular, que será complejizada cuando la experiencia testimonial aparezca de forma directa.

1.2.2 Balada para un caballo: reencontrándose en la madre.

La idea de una historia reconstruida por restos de memorias es algo que acompaña a la propuesta escénica de *El rumor del incendio*. Y al asumir la forma testimonial como eje del relato, es el manejo de la palabra la que la ordena y crea imágenes, y con ello sentidos en el espectador. Margarita cuenta con 13 monólogos que se intercalan con cuatro fragmentos del poema *Balada para un caballo*, de Jorge Pimentel, uno de *Las tres hermanas*, de Antón Chéjov, y 4 canciones: *Tus ojos*, *Masacre de Tlatelolco*, *No tengo tiempo para cambiar de vida*, y *Cenizas*. En este apartado propongo cómo la presencia de los fragmentos del poema y su relación con la “palabra” como testimonio, materializan un cruce de sensorialidades que complejizan la lectura sobre la relación entre la actriz y la testimoniante que se presentan en la obra, y que cobrará mayor relevancia cuando se descubra la identidad de Luisa en su testimonio.

El poema aparece en tres momentos: cuando Margarita conoce al novio que luego dejará al adherirse al movimiento normalista; luego, cuando se dramatiza la escena de su arresto y tortura, y finalmente, cuando queda embarazada de Emiliano, su primer hijo. Para este análisis me centraré solo en las dos primeras apariciones del poema. En el primero, la palabra poética se abre paso luego del primer monólogo que

nos presenta a Margarita, y como ya vimos en el apartado anterior, nos narra su ingreso a la lucha armada.

Margarita: *Por estas calles camino yo y todos los que humanamente caminan, por esencia me siento un completo animal, un caballo salvaje que trota por la ciudad alocadamente sudoroso que va pensando muy triste en ti, muy dulce en ti* (Lagartijas tiradas al sol 2012).

La imagen de un ser humano que se siente un completo animal, como un caballo desbocado en la ciudad, nos remite a Margarita, a su pura subjetividad desbocada, pero que también se reconoce como parte de un nosotros en las calles, “yo y todos los que humanamente caminan”. Sin embargo, en esencia, no se siente humana, por más que se vea así; lo que aún no ha sido revelado es el animal que trota, suda, piensa, triste y dulcemente, en alguien que no está allí, el animal que puede proyectar un pensamiento. Al desenfreno animal lo acompaña el comportamiento humano, que parece aquietar su galope, su esencia. El descontrol del caballo puede ser leído junto con el sauce que también se desborda y atenta contra los cimientos de la casa en el campo. El galope del caballo atenta contra lo que humanamente camina. Si las raíces del sauce se abren camino bajo la tierra, el caballo lo hace sobre el asfalto, visible, sin nada que esconder. Como una premonición guiada también por la idealización de los alcances de la lucha armada, la guerrilla que se abre camino en el campo. Margarita es ese caballo que galopa por la ciudad, en analogía a su nueva condición como guerrillera, visible y sin nada que esconder, como la sangre apache de su madre.

Para el espectador, la aparición de esta palabra no sirve solo como umbral a otro registro discursivo enunciado por la actriz que acaba de compartir su monólogo. Agamben refiere, a partir de Holderlin, cómo “la palabra poética es la que se sitúa siempre en posición de resto, y puede, de este modo, testimoniar. Los poetas- los testigos- fundan la lengua como lo que resta, lo que sobrevive en acto a la posibilidad- o la imposibilidad- de hablar” (2014:169). El poema atraviesa el discurso también para

dar cuenta del ausente, de Margarita, esa palabra no cotidiana es la que permite materializar sensorialmente la imposibilidad de hablar de quien ya no está, y la posibilidad de Luisa de hacerla presente.

En la siguiente imagen vemos el momento de la enunciación del poema y cómo se mantiene la caracterización del personaje de Margarita frente a la mirada de la misma en la foto proyectada en el écran. El archivo revela a la Margarita ausente y la confronta con el personaje.



Figura 5: Margarita en el primer poema, en *El rumor del incendio*.

Uno de los cambios de signo más relevantes es el sutil cambio en la sonoridad de la voz. La voz de la actriz cambia, el tono se vuelve más calmado, sin el seseo particular. Es la actriz quien lo dice, pero sin el habla del personaje que está interpretando, como la misma presencia liminal del caballo, que en esencia es un “completo animal” pero en forma es algo distinto. De este modo, se abre una lectura compleja para el espectador, quien debe recorrer más tiempo sobre la obra para

encontrar los rastros que lo lleven a entender quién enuncia en este momento cuando la corporalidad es la del personaje, como vemos en la siguiente imagen.

El siguiente rastro se presenta en la aparición del poema después de la dramatización de su tortura, que no será mencionada en los monólogos que narran su tiempo en la cárcel, solo será performado por el cuerpo, y será enunciado de manera indirecta, como si el sujeto hablara en el mismo momento en que su cuerpo está siendo torturado, en que el límite del dolor corporal alcanza un desvanecimiento del yo, donde es la experiencia del cuerpo lo más alcanzable por la palabra.

G: Margarita cayó junto con Pedro Uranga, Martha Celia Ornelas, Saúl Ornelas y Juan Gallardo. Los agarraron en una casa de seguridad, en el DF. [...] En los documentos de los juicios se menciona que fueron sometidos a maltrato moral y que sus declaraciones fueron tomadas de manera prohibidas por la ley.

Margarita: *Troto y todo el mundo trata de cercarme, me lanzan piedras y me lanzan sogas por el cuello, sogas por las patas, en un laberinto endemoniado donde los hombres arman expediciones para darme caza armados de perros policías y sus linternas, y cuando esto sucede mis venas se hinchan y parto a la carrera a una velocidad jamás igualada por los hombres, vuelo en el viento y vuelo en el polvo* (Lagartijas tiradas al sol 2012).

En el poema, el animal se confronta con los hombres, y desde su mirada, vemos los intentos por cercarlo, por detener su trote por medio de sogas, piedras, perros y luz. La sensación es la de un laberinto donde hombre y animal se revuelven sin salida, y solo el cuello, las patas y las venas buscan liberarse. En esta lucha, el hombre apela a los objetos; el animal, a lo corpóreo. En la circunstancia de la tortura, Margarita no solo pasa por el suplicio, sino que tiene que ver el maltrato a sus compañeros de la Liga. Esta situación será narrada como insoportable, inenarrable, por Margarita, sin embargo, en el poema, ella logra escapar a “una velocidad jamás igualada por los hombres” hasta volar y mimetizarse con el viento y el polvo. Justamente, una de sus ex parejas, narra esta imagen del escape de la madre.

Héctor: (voz en off) Recuerdo que tu madre me platicaba un sueño recurrente en el que ella se convertía en una hoja de papel y así podía escaparse por debajo de la puerta (Lagartijas tiradas al sol 2012).

El sueño de ser una hoja de papel y el escape a la velocidad del viento permiten empatizar de otro modo con esta experiencia límite, de una forma más sensorial. Por tanto, no se trata de solo narrar sino de construir una imagen que sea significativa y misteriosa para quien escucha. En la siguiente imagen vemos el momento de enunciación de la segunda parte del poema.



Figura 6: Margarita después de la escena de su tortura, en *El rumor del incendio*.

En esta escena, la sonoridad también nos propone una frontera donde el yo se escinde en dos formas de habla. La sonoridad de la voz es la misma que la del primer poema, y seguimos viendo a la actriz caracterizada como Margarita. El espectador puede contemplar esta imagen que acompaña porque se establece otro tiempo de escucha con el espectador, sobre todo, después del momento de la tortura que marca un momento límite dentro de la historia.

Cuando llegamos al testimonio de Luisa, constatamos que es el tono de ella el que ha circulado en la emisión de los poemas en escena. Este aspecto de cruce entre

Luisa y Margarita lo abordaré en el siguiente capítulo; por ahora, la presentación del poema me permite demostrar cómo a través de la presencia sonora de esta palabra convoca una mayor complejidad sobre lo narrado y quien enuncia la narración para generar una imagen teatral en el espectador.

La guerrilla, la tortura y la maternidad son experiencias límite en la vida de Margarita, porque marcan giros dramáticos en su relato de vida. Justamente, la entrada al tercer y último momento del poema permite que la maternidad le ofrezca otro rumbo: “Atrás van quedando millares de kilómetros y sigo libre”. “Seguir libre” se convierte en una consigna que le permite mantenerse a salvo del pasado. Los poemas pueden ser esos momentos de fuga que permiten referirse a los sucesos fuera de un discurso plenamente racional u ordenado, como el monólogo. Esos umbrales de vida necesitan ser comunicados con una palabra que pueda despertar imágenes donde lo humano y lo animal están unidos. Así, la palabra poética desestabiliza a la que nos comunica el personaje, y con ello nos permite adentrarnos en una zona donde la sonoridad propone al espectador otro juego en la convención y la recepción.

1.2.3 “Yo soy Luisa, hija de Margarita”: Reconstruyendo al “yo” y al “nosotros”.

Luego de narrar el nacimiento de su hija Luisa en los años ochenta, Margarita se queda callada. La actriz que hace su papel se levanta del sillón, camina algunos pasos hacia la mesa de madera ubicada en el centro del escenario, se sienta al borde, saca un cigarrillo y lo enciende. Sin mirar al público, y sin el tono de habla que caracterizó el monólogo de la madre, dice: “Yo soy Luisa. Yo soy la hija de Margarita y de Rafael”. En este momento, los espectadores pueden reconocer el mismo tono de voz que el de los poemas, y Margarita no es solo el nombre de su madre, es difícil desligar su historia del contexto de la lucha armada en México; sino que, además, Margarita ya no es solo un personaje sino una persona real, y sabemos que quien atestigua sobre ella es su propia

hija. Con ello, se rompe la cuarta pared y se instaura un nuevo pacto con el espectador que marca el paso de un registro ficcional a uno testimonial.

Este giro en la presentación de la historia, también lo es en la experiencia del espectador, quien reconfigura todo lo que ha escuchado y visto durante más de una hora para confrontarse con la contundencia de quien testimonia frente a ellos. En este apartado, analizo el testimonio de Luisa desde la figura del testigo que debe dar cuenta de un ausente y que, además, necesita de esta enunciación desde el yo para reconstruir una imagen de la madre desde una mirada crítica, que no deja de lado lo íntimo, y así resolver vacíos en la historia que han dejado los monólogos. Del mismo modo, a través de su testimonio, Luisa se reconstruye como individuo a partir de la historia de la madre, y ante otro, el espectador, insertando su memoria personal a la gran memoria cultural desde zonas irresueltas de la lucha armada aún palpable en el presente del país.

Un primer aspecto de mi análisis se centra en la reconstrucción de la imagen de la madre que se logra durante la puesta en escena. A partir del testimonio, dicha imagen no solo presenta a una ex-guerrillera, sino que plantea una mirada más crítica sobre ese sujeto y los estereotipos que la pueblan. En los monólogos previos al testimonio, Margarita es guerrillera, maestra, investigadora, “locochona”, con una capacidad de disfrute del cuerpo y de los placeres, y, además, silencia una parte de su pasado al insertarse en el sistema social. En el testimonio de Luisa, entramos desde lo íntimo a encontrarnos con una Margarita que también es una persona violenta, y esta condición incluso es palpable en el ambiente familiar.

Luisa: [...] Yo creo que cuando nací, mis papás ya se llevaban bastante mal. Tengo muy pocos recuerdos de ellos dos juntos, pero hay uno que recuerdo con especial cariño... Yo tenía más o menos tres años, era de noche y yo estaba brincando en la cama de mis papás, que era un colchón matrimonial en el piso. Ellos se estaban peleando, echados en la cama, y la cosa se puso sangrienta porque mi mamá le estrelló un espejo a mi papá en la cabeza (*ríe*) pero yo no sabía que era algo grave y seguí brincando echándole porras a uno y al otro.

Después de eso, se separaron en bastante malos términos [...] (Lagartijas tiradas al sol 2012).

La violencia está presente en las imágenes de lo sangriento, con el espejo que Margarita le lanza a su pareja, pero desde la mirada de la Luisa de tres años no existe una distinción entre la pelea y el juego. Ella puede presenciar la violencia de los padres y animarlos, “echarle porras”. Es más, ese recuerdo, aún ahora es especial, porque es uno de los pocos que tiene de su vida familiar. Lo ha atesorado, y ahora le puede causar risa. Este gesto nos compenetra a nosotros como espectadores porque nos presenta la infancia de Luisa alejada de los inicios felices y calmos. En contraste con el monólogo inicial de la madre que retrata una vida apacible en Guerrero, en los primeros recuerdos de Luisa la sangre es evidente.

Por otro lado, es este espacio de recuerdo el que nos permite entrar a una zona de vulnerabilidad de la enunciación testimonial, ya que Luisa no arma su discurso por medio de afirmaciones categóricas, sino de frases que pueden ser conjeturas como “yo creo”, “yo tenía más o menos”, “yo no sabía”. Luisa desliza posibilidades desde la mirada de la niña que fue. Lo que sí queda como una huella indeleble a sus tres años es la imagen de la noche, el colchón en el piso y el espejo sangriento. Esta imagen de la madre se contrapone a la mujer exultante que vive la vida con desenfreno, y se torna más cercana a la que guarda una pistola en la cajuela del auto.

La imagen de la madre como luchadora, como vimos en el análisis de los monólogos, fue invisibilizada al plegarse al sistema social. Eso le llevó a un desplazamiento continuo por diferentes lugares de México, lo cual también repercute en la vida de Luisa.

Luisa: [...] Nací en la Ciudad de México el 10 de enero de 1983. Pero me registraron en Xalapa y ahí viví desde chica [...] (después de la separación de mis padres) nos fuimos a vivir con mi mamá a un pueblo cerca de la Ciudad de México, no me acuerdo cómo se llama, pero en la noche, desde ahí, veíamos todas las luces de la ciudad. Luego fuimos a Chihuahua, Cd Juárez, San Luis

Potosí, DF, y después de algunos años regresamos a Xalapa [...] (Lagartijas tiradas al sol 2012).

Como señala Leonor Arfuch (2013) el sujeto va creando su espacio biográfico por medio de la errancia por los lugares y personas que poblaron su vida. Narrar la propia vida se vuelve un continuo ir y venir para encontrar una lógica. De este modo, al dar Luisa su testimonio hace referencia a su propia errancia, motivada por la inestabilidad social y personal en la condición de la madre. Los espectadores han conocido en los monólogos de los continuos desplazamientos de Margarita, pero escucharlos como parte de la infancia de Luisa nos permite conocer cómo esto impactaba al entorno familiar cercano. Los hijos de los ex – guerrilleros son parte de una narrativa silenciada dentro de la memoria oficial cultural hasta el presente, y por ello, una zona irresuelta de la historia sobre la lucha armada, tanto en el plano social como en lo más íntimo.

Esta reconstrucción de la madre también nos acerca a un conocimiento más íntimo del cuerpo. A partir de la enfermedad, atestiguamos el deterioro físico de Margarita por el cáncer, en contraste con el cuerpo que baila, se emborracha y se droga en los monólogos precedentes, fiel reflejo de la convulsión del entorno social en los años setenta.

Luisa: [...] mi mamá estaba enferma, estaba afónica constantemente. Nunca me dijo qué tenía, pero tomó unos tratamientos chinos, adelgazó mucho, y se metió a clases de Tai chi, me invitó y fui a una sesión, pero yo era toda torpe y no sabía qué hacer, así que me detuve y la miré... y me sorprendí, porque además de flaca era fuerte y fluida a la vez... después encontré en uno de sus diarios que ella escribió que se quería curar con toda su alma. (*silencio*) Pero no lo logró. Tuvo una crisis respiratoria y la internaron de emergencia en un hospital, era un hospital de monjas y le hicieron una traqueotomía, que es un hoyo aquí en la garganta con un tubo, y definitivamente ya no podía hablar, todo lo escribía en un cuadernito con una letra muy bonita [...] (Lagartijas tiradas al sol 2012).

Cuando Margarita cae enferma, los movimientos guerrilleros de la lucha armada han bajado la guardia y otros son los problemas que aquejan a México, desde la corrupción generalizada hasta el tráfico de drogas y personas. Por un lado, la lucha que impulsó Margarita es parte de una historia olvidada, pero el conflicto persiste dentro de una paz flácida. Del mismo modo en que su cuerpo recibía el desborde social en los años setenta; a inicios de siglo, su cuerpo también resiente los conflictos a través de la enfermedad sin la posibilidad de alzar la voz de protesta. Luisa nos presenta otras facetas de la madre, que la alejan del estereotipo de la guerrillera sangrienta o desadaptada, y más bien la coloca como un sujeto en transición constante, que necesita la actividad para sentirse vivo. Escuchar lo que atestigua Luisa nos permite horadar sobre varios puntos no resueltos e invisibilizados de la Guerra sucia, donde la tensión de lo irresuelto sobre el conflicto es lo que Luisa ha heredado.

Así como se van llenando las dimensiones de la imagen de Margarita, este testimonio le permite a Luisa reconstruirse a sí misma como sujeto, como hija de una ex guerrillera, y con ello adquirir visibilidad en el espacio público. En el último fragmento, la hija usa los adjetivos “flaca”, “fuerte” y “fluida” para referirse al cuerpo de la madre, pero mientras que Margarita es “flaca” a raíz de la enfermedad que la aqueja, la fortaleza y la fluidez, características que le ve Luisa a través de la danza de Tai chi, se deben a su voluntad. El testimonio permite así una identificación y a la vez diferenciación con la madre, Luisa se considera “torpe”, no puede seguirla y decide mirarla. Esta imagen puede revelarnos cómo en esta contemplación ella puede observarse en el reflejo de su madre, de lo que ella pudo hacer y Luisa no.

La imagen de la traqueotomía es bastante precisa, nos muestra una pérdida de voz progresiva, desde la afonía hasta el “hoyo” en la garganta que la llevan a escribir en el diario. Luisa se entera después de la muerte de Margarita que tenía cáncer y que su deseo era “curarse con toda su alma” porque en vida, ella “nunca le dijo nada”. Frente a la extinción de lo sonoro queda el orden de la huella escrita, es por ella que Luisa

puede llegar a conocer el interior que la madre no había revelado. Precisamente, uno de los elementos disparadores del proceso creativo fue el documento sobre el juicio por sedición que se le hace a Margarita y el diario personal. Ambos son usados en esta reconstrucción que tiene como hilo particular el desconocimiento de la hija sobre este pasado de la madre.

Uno de los espacios de silencio que señalábamos en los monólogos se refiere a la estancia de Margarita en la cárcel. Margarita relata sobre la llegada de más reclusas, así como las compañeras que tuvo, incluso el vestido fucsia que pudo tejer. Recién cuando sale de la prisión, logra enunciar que fue una experiencia que le marcó la vida. Por medio de Luisa como testigo podemos conocer un poco más de ese encierro a partir de la casa de Xalapa que logra levantar.

Luisa: [...] construyó una casa, le quedó bien bonita, con mucho jardín y mucha luz. (silencio largo) Ella me dijo, alguna vez, que la luz era la mejor arma en contra de los recuerdos de la cárcel. Nos fuimos a vivir a esa casa [...] (Lagartijas tiradas al sol 2012).

El oasis de Chihuahua es la casa en que nació y creció su madre, llena de árboles y jardines. Es en el presente del testimonio que Luisa puede completar esa memoria, y mostrar cómo el silencio sobre esa experiencia no solo se rompe en los monólogos de la madre donde cuenta su desazón por el encierro o en la necesidad de llamar a su torturador por su nombre. El recuerdo que tiene Luisa de su madre es el de verla trabajando siempre, metida en muchos proyectos, iniciando investigaciones, dando clases como “su manera de luchar y resistir”. De un modo placentero o como parte de un régimen laboral, Margarita nunca dejó de estar activa, ya sea por medio del tejido o el dictado de clases. Ante el silencio de la voz, fue el “hacer” el que estuvo presente tratando de manejar sus recuerdos de la cárcel. Es más, es su cuerpo el que tiene una crisis cuando muere su torturador en el año 2000, como si su historia personal

hubiera estado íntimamente ligada a la de la historia de la violencia, pero también, a modo más personal, como la huella indisociable de la violencia ejercida sobre ella.

Así como el testimonio reorganiza nuestra mirada sobre la vida de Margarita desde la mirada de Luisa como el testigo que rememora, ella también se va reconstruyendo. Luisa deja en claro el miedo que sentía ante las crisis respiratorias de la madre, las cuales no pudo manejar sino asistida por los amigos o las monjas perversas, que en su recuerdo son figuras lejanas; y ella siempre sola.

Luisa: [...] mi mamá no quería estar ahí entonces le inyectaron un sedante para que se durmiera... y se durmió, la conectaron a un aparato que la ayudaba a respirar y apagaron la luz (*silencio*) Yo me quedé ahí parada sin saber qué hacer, y me volvió a dar miedo. Tomé una cobija que estaba en la cama de junto, donde yo tenía que dormir, y se la puse a mi mamá y le froté los pies porque hacía mucho frío. Y me sentí muy cobarde, y todavía hoy me siento muy cobarde (*se quiebra su voz*) porque poquito a poquito vi cómo mi mamá dejaba de respirar. Y así se murió, en silencio, sin querer estar ahí [...] después me dijeron que tenía cáncer (*silencio*) (Lagartijas tiradas al sol 2012).

La luz que Margarita buscó en su casa se contrapone a la oscuridad y frialdad del cuarto de hospital donde murió conectada a un respirador y frente a su hija. Luisa sabe que su mamá no quiere estar allí, pero no hace nada, y la impotencia la hace sentir como una cobarde. El miedo y el frío son las atmósferas del testimonio, pero también aquellas sensaciones que la acercan a la madre, a quien le cobija los pies. Aunque ella no haya tenido mucha conciencia de qué hacer, es el contacto corporal el que no se pierde. Podríamos pensar que esta reconstrucción de la memoria personal permite exaltar la figura de Luisa como la de una sobreviviente o una víctima más, a partir de la historia legada por los padres. Luisa se llama a sí misma una “cobarde” hasta ahora porque escuchó y vio a su madre morir y no hizo nada. Dentro de su concepción de hija, debió hacer algo para ser considerada valiente, pero al solo quedarse con ella y verla morir, y ahora atestiguar los últimos momentos de la vida de su madre, sigue sintiéndose una cobarde. En este sentido, el espectador ya no asiste a una narrativa donde el tema

central es la heroicidad, sino que se confronta con las marcas de una historia irresuelta, un presente abierto para los herederos de la historia de la guerrilla.

Como señala Pardo, el uso del testimonio la acerca a zonas que no conocía de sí misma:

[...] yo no sabía el peso que yo cargaba, yo no lo sabía, yo no sabía por qué odiaba a los policías, yo no sabía por qué odiaba a los militares, yo no sabía por qué tenía miedo de un golpe de Estado, si en México no había habido golpes de Estado. Yo no lo sabía hasta que me enteré del estado de mi madre Yo lo heredé de la historia de mi madre. El testimonio ha funcionado, creo, justamente para dimensionar las tragedias. No es que nosotros estemos enfrentando a la versión de la historia del gobierno, nosotros lo que estamos haciendo es reconstruyendo una historia y haciendo un relato que nos puede ayudar a dimensionar el todo y a posicionarnos [...] (2017)

Esta zona de vulnerabilidad desde la que emerge el testimonio coloca la capacidad de atestiguar como una directriz de vida contundente: dar cuenta de lo inenarrable. Para Agamben (2014), justamente, el sujeto del testimonio está escindido, y es desde esa zona que da cuenta de su historia. Para Luisa, ver cómo “poquito a poquito se le va la vida” a la madre y no hacer nada necesita de una respuesta. El testigo tiene una responsabilidad, pero esta no es nada sin la acción. A Luisa le falta la acción que le permita combatir la cobardía, o que por lo menos le permita hacer algo con ella, con su herencia. En las últimas líneas del testimonio está su posible respuesta ahora que sabe tanto sobre la madre, Luisa necesita saber qué le toca hacer a ella.

Luisa: Y después de toda esta investigación, de toda esta reconstrucción. Nosotros, los que estamos aquí, nos quedamos con la duda de si llegáramos a tener hijos y quisieran hablar de nuestra juventud, de qué hablarían (Lagartijas tiradas al sol 2012).

Luisa enuncia la reconstrucción. Todo su testimonio ha guardado relación con la historia de la madre que ha investigado. Por tanto, hacer historia significa reconstruir, con la cual una nueva imagen ha tomado forma, una que le permite establecer un puente hacia ella misma. Sin embargo, esta reconstrucción no trae certezas como si al final todos los puntos irresueltos de la historia encontraran un nudo al cual aferrarse. El

testimonio termina con una pregunta que no solo la interpela a ella sino a “nosotros”, los que compartimos el escenario, los que compartimos la misma historia o no lo sabíamos. Enunciarse desde el “nosotros” es posible porque el yo ha cedido lugar a su historia personal para insertarse en la memoria cultural y abrir su narrativa.¹⁵

Este es el giro clave en esta reconstrucción de la propia imagen donde la hija que se pregunta sobre la madre no solo lo hace para recordarla, A través de su rememoración, Luisa se inserta en la gran memoria cultural de un hecho que amenaza con quedarse sepultado en el olvido o convertirse en botín político donde solo se habla de ese período exaltando lo sangriento (Bourges citado en Ortiz 2013: 136). Los espectadores no asisten al relato de una historia de vida sino al intento de una hija por encontrar un sentido a través de la historia de la madre. Si en el pasado, la lucha por el futuro se encontraba en tomar las armas, en el presente de Luisa es el arte quien puede tomar ese lugar. Para ello, se libera del estigma de ser hija de quien es, no solo para interpelarse sobre su posición como persona, sino hacerlo ante el público, asumiendo la pregunta sobre las narraciones que los hijos harán sobre sus padres.

En resumen, en este testimonio, las memorias de tres sujetos se hacen presentes: la del “yo” (personal), la del “nosotros” (cultural), y la del “ellos”, (los potenciales hijos), que puede leerse como una proyección hacia el futuro. Luisa debe dar un final a la historia, tanto al nivel de la puesta en escena como en el de la trama que ha ido entretejiendo. Sin embargo, la muerte de la madre no es el cierre, sino que es a partir de este suceso que Luisa se interpela a ella misma y al grupo, sobre la urgencia de esta narración que ha tratado de reconstruir el pasado. Beverley (1989) señala cómo el testimonio implica la presencia de un nosotros al que llegamos por la

¹⁵ Pardo describe cómo llegaron a incorporar la pregunta final: “[...] recuerdo que tuvimos un ensayo abierto con amigos y que habíamos hecho esa propuesta y un compañero se opuso fieramente. Nos dijo “no pueden hacernos esa pregunta, es como decirnos que nosotros no estamos haciendo nada”. En el momento en que vimos que ese chavo se opuso tan firmemente, nos miramos entre nosotros. Así termina” (2017)

representatividad del testimoniante, quien habla por sí mismo y por otros en su misma condición, y he allí la urgencia de que su historia aparezca en el espacio público. En el caso de Luisa, su testimonio cumple una doble función: reorganiza el estatuto de ficción sobre el que se ha construido la convención teatral con el espectador y, a su vez, extrapola la duda de la memoria personal hacia la memoria cultural que nosotros vamos construyendo. En el testimonio de Luisa, una narración ha sido posible no solo porque alguien, Margarita, tuvo una vida intensa desde su opción de disidencia política. El recuerdo del pasado ha sido posible porque otro lo reelaboró y lo trajo al presente, y allí se puede gestar su apuesta política.

Como señala Rancière, desterrar la idea de que el teatro de por sí es un lugar comunitario, favorece el apostar por que los modos en que se reparte lo sensible en escena permita al espectador encontrar su lugar ante lo que se está contando. Los espectadores “ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema” (2015: 19), del mismo modo en que Luisa reconstruye su propia historia, y al hacerlo, el espectador también recompone la historia que le están contando, para insertarla en su propia vida. Por ello, la pregunta de Luisa no interpela solo al presente sino al futuro, al discurso que los otros podrán hacer de nosotros. Desde la enunciación del “yo” llegamos a ese “nosotros”, pero en la pregunta “si llegáramos a tener hijos y quisieran hablar de nuestra historia, ¿de qué hablarían?” nos referimos a un “ellos”, inasible aún pero perteneciente al futuro de la memoria, donde la palabra testimonial, puede evocar e implicar al otro.

CAPÍTULO 2. CORPORIZACIÓN DE LA MEMORIA EN *PROYECTO 1980-2000: EL TIEMPO QUE HEREDÉ Y EL RUMOR DEL INCENDIO*.

Somos ya aquello que nos ha tocado.

Rossana Reguillo.

En este capítulo, mi análisis se centra en la implicancia política de la forma testimonial a partir de la presentación de los cuerpos que testimonian en escena en *Proyecto 1980- 2000* y *El rumor del incendio*. Siendo el testimonio una narración en primera persona, relatado por el protagonista en cuerpo presente, el cuerpo ocupa un lugar central en la enunciación. En las obras que analizo, un elemento en común es la presencia de una historia vinculada a la violencia política donde el testimoniante no solo pone en palabras esa historia, sino que, como señala María José Contreras, performa una “puesta en cuerpo” (2017) al darle materialidad y urgencia a la historia que relata. Por ello, considero que, en ambas obras, el estudio de los cuerpos que habitan la escena nos permite acceder a ese otro universo de sentidos donde, a través de la postura, la gestualidad, la mirada, la respiración, y los silencios, nos comunicamos con el espectador.

La presentación del cuerpo en escena del testimoniante es un punto que me permite complementar el análisis del capítulo anterior, centrado en la palabra, y que tiene en cuenta que la experiencia teatral se organiza también a partir del cuerpo de los actores. En ambas obras, la figura del actor en condición de representación de un personaje es desplazada por la del actor-testimoniante que se presenta a sí mismo en escena. Con ello, no dejo de lado la presencia del marco teatral; al contrario, enfatizo la

mediación de una convención que dispone de los cuerpos en el tiempo y el espacio para construir un mensaje pluridimensional ante los espectadores. Así, propongo que a través del cuerpo del testimoniante en escena asistimos a la experiencia de construcción de un “cuerpo en rememoración” (estado del cuerpo durante la acción de recordar), a partir de la forma testimonial. Este cuerpo que testimonia adquiere una condición liminal porque no solo convoca la memoria personal sino también una memoria cultural. De este modo, el cuerpo que rememora en escena se reconstruye a sí mismo frente a otro e interviene en la resignificación de los sentidos de la memoria cultural oficial, proceso que buscará un correlato en la propia memoria del espectador.

Como primera parte del capítulo, me concentro en la experiencia escénica de *Proyecto 1980- 2000*, de la cual analizo las presencias de Lettor y Carolina, así como escenas donde aparece el conjunto de cuerpos que testimonian. En la segunda parte, en *El rumor del incendio*, retomo el análisis del testimonio de Luisa, desde la presentación de su cuerpo testimoniante, mediada por la ausencia del cuerpo de la madre y los cuerpos ausentes de la historia que se reconstruye.

2. 1 El cuerpo en *Proyecto 1980-2000*.

Los testimonios que forman parte de *Proyecto 1980- 2000* permiten que distintas memorias se encuentren, pero, sobre todo, que se corporice la reunión de sujetos concretos a través de los cuales esas memorias operan. Operar aquí significa hacerse presente, convocar la mirada del otro con quien se comparte la experiencia, el espectador, y los demás sujetos en escena. El espacio teatral favorece que sus discursos ocupen un lugar dentro del espacio público, como lo he señalado en el capítulo 1, pero también cabe indicar la relevancia de que esos cuerpos confluyan en un espacio que permite la posibilidad de ficcionar un encuentro que operará en la memoria cultural compartida por los asistentes. Así, el testimonio que aparece en escena hace posible el encuentro de subjetividades; darles cuerpo a los relatos es fundamental para descentrar

del lugar común y el anonimato a los hijos y familiares de víctimas o victimarios en las historias de los distintos protagonistas de *Proyecto 1980-2000*.

Al respecto de este punto, retomo una de las ideas del capítulo anterior, vinculada con la noción de “coralidad” que como señala Megevand, permite “exponer los límites entre las relaciones” (2013) y que, en la escena final, estos límites se diluyen en pro de la transparencia del discurso. Como señalé, al diluirse la tensión tampoco se deja claro qué límites nos circundan ahora que se han escuchado unos con otros. Para el caso del cuerpo, al haber rememorado juntos, esos cuerpos han convivido en escena, con lo cual exploro la noción de comunidad y sus límites dentro de la propuesta.

En este sentido, el cuerpo aparece en escena como signo que puede ser leído y percibido como “estímulo erótico” para activar sentidos en el espectador (Ubersfeld 1996). Con ello, me refiero a cuerpos cuya presencia dentro de la obra no solo es percibida, sino resignificada según las convenciones de la puesta en escena, de tal modo que elementos como el espacio, la luz, los indumentos de vestuario o de utilería, las proyecciones y la voz mediada por un micrófono permiten que el espectador construya una relación afectiva con lo que ve. De este modo, el cuerpo del testificante es organizado como signo desde la lógica de la presentación y no la representación, mostrándolos con ropa cotidiana, sin aparataje de vestuario evidente. Es así como entrarán a habitar el espacio.

2.1.1 El cuerpo y el espacio

Para entrar en este acápite, recordaré cómo se presentan los cuerpos de los testificantes en escena. La gran línea de tiempo desplegada en la pared de foro es una zona con iluminación definida, mientras que la más cercana al espectador se presenta en penumbra o con puntos cerrados de luz. Por ello, en varios momentos los cuerpos aparecen como sombras que se desplazan de un lugar a otro, como formas no reconocibles, casi anónimas, las cuales emergen al momento de tomar la palabra. Así,

la penumbra permite la indiferenciación, la atención sobre el cuerpo como tal, con sus contornos difuminados, como si el cuerpo buscara un lugar para aparecer. Como señala Ileana Diéguez (2013), dentro de las sociedades imbuidas en escenarios de violencia, la pregunta por el lugar del cuerpo es central: si la exposición de alto impacto sensorial de los cuerpos mutilados va de la mano con la ausencia de los cuerpos desaparecidos, queda el no-lugar. En *Proyecto 1980-2000*, la presentación en penumbra de los cuerpos en escena constata ese no-lugar y busca una forma de aparecer. Los discursos de los testimoniantes también buscan un espacio para aparecer en la memoria cultural, y salir de los lugares comunes de la historia, la cual se comparte con los espectadores.



Figura 7: Sombras de los cuerpos que atraviesan la línea de tiempo en *Proyecto 1980-2000*.

Del mismo modo, como vemos en la imagen, la figura de los cuerpos como sombras en contraste con la luz permite crearnos la sensación de un cuerpo indeterminado que atraviesa la línea de tiempo. Esto, por un lado, materializa una ausencia, un cuerpo aun no revelado que transita por el espacio de la escena. Así, si bien la periodicidad de la línea de tiempo se mantiene iluminada y estática, presente ante los espectadores en todo momento, los cuerpos son la sustancia móvil que anima las fechas inscritas sobre el papel, que descentra la monumentalidad de una cronología histórica que podría ser leída solo como datos.

Por ello, desde la acción del cuerpo cuya rememoración es puesta en escena, establezco una relación entre lo que es revelado y lo que queda en sombra para analizar los cuerpos de dos testimoniante, Lettor y Carolina. Considero que desde la condición de la penumbra emergen dos tipos de cuerpos para articular la forma testimonial: el cuerpo disociado y el cuerpo ausente. A la luz de estas figuras también analizo la presencia coral de los cuerpos, en tanto conjunto que me permite adentrarme en su articulación colectiva, como posibilidad de diálogo entre distintas memorias para reconfigurar la lectura sobre la memoria cultural oficial que se despliega en el presente de la representación.

2.1.2 La figura del cuerpo disociado en los testimonios de Lettor.

Oscuridad. Al lado derecho del escenario, una luz muy tenue va revelando a un grupo de personas sentadas en una mesa. Entre ellos, de espaldas al público, está Lettor; por eso no vemos su rostro, pero sí percibimos el cuello de su camisa blanca en la penumbra. Este cuerpo aún no revelado es la primera imagen que tenemos de él en *Proyecto 1980-2000*, y es el que inicia el trazado de la huella que su cuerpo dejará en el escenario durante toda la obra.



Figura 8: Lettor de espaldas, sentado junto a los demás testimoniante en *Proyecto 1980- 2000*.

En este apartado, me concentro en la presencia de Lettor como testimoniante y analizo cómo corporiza su memoria personal para proponer que su cuerpo puede leerse bajo la figura de la disociación. Para este fin, retomo los dos momentos de su testimonio que analicé en el capítulo 1, *Viaje a Moquegua* y *Debate en San Marcos*, de manera que puedo profundizar en la complejidad de la forma testimonial en escena, no solo en la palabra. Parto de la idea de la disociación como la ruptura de la unidad, como la separación de una parte con otra.

Un cuerpo disociado no necesariamente está fragmentado, sino que deja expuesta la huella de una ruptura que no le permite referirse a sí mismo como un todo completo. Recordemos que el cuerpo de Lettor se enuncia como marcado por la enfermedad desde muy pequeño, ya sea por dolencias comunes o inusuales como el perthes, que le produce una dislocación en la cadera. Es por esta enfermedad que debe quedar en cama, enyesado, inmóvil, con lapsos muy cortos para soltar las piernas. Cuando vemos a Lettor no hay marcas visibles de los aparatos ortopédicos ni de lesiones evidentes en los miembros inferiores, pero a partir de la propuesta de su imagen como cuerpo descolocado, disociado, y de cierto modo, frágil, podemos acercarnos a una lectura del cuerpo del testimoniante: un cuerpo violentado por la enfermedad cuyas marcas internas se harán visibles en su rememoración, principalmente en dos momentos que he citado antes: *Viaje a Moquegua* y *Debate en San Marcos*.

Las distintas apariciones de Lettor construyen una presencia cuya carga semántica se vuelve más compleja hacia el final. Como vimos en el capítulo 1, en *Viaje a Moquegua* se nos cuenta la confrontación de Lettor con la latencia de la violencia al visitar al padre en la zona roja donde este trabajaba como militar. He señalado la pérdida del yo a lo largo del testimonio, de tal manera que no accedemos a una mirada más íntima sobre ese suceso, desde la rememoración en el presente. Así, la memoria oficial queda establecida desde la mirada de Lettor como testigo mudo. La atención sobre el cuerpo nos permite complejizar esa lectura. En la escena, el escenario queda

completamente a oscuras y una débil luz azul cae sobre el torso de Lettor, quien a esa altura sostiene con sus dos manos una fotografía de cuerpo entero de su padre con atuendo militar. Esta imagen se ve proyectada en las dos pantallas superiores, por medio del circuito cerrado.



Figura 9. Lettor sostiene las fotos de su padre en *Proyecto 1980-2000*.

Mientras Lettor va dando su testimonio, no vemos su rostro ni su cuerpo completo, solo atisbos de que está allí, sobre todo, por la presencia de su voz. Son sus dedos sosteniendo fotos de su padre la única huella de sí mismo, y con ello, se acentúa la disolución del yo como presencia, tal y como en el pasado. Es más, son las imágenes del padre las que dominan la escena en las proyecciones: lo vemos en una maniobra de paracaídas, luego junto con otros compañeros, sosteniendo sus armas y, finalmente, sobre un tanque en actitud atenta y sobria. Las tres imágenes muestran al padre en posiciones tipo del cuerpo militar, donde el porte, la mirada y la indumentaria dan cuenta de un cuerpo codificado, regulado, controlado. Me detengo en este punto para notar que en las fotos es el padre quien se presenta de cuerpo completo, en actitudes heroicas, al contrario del cuerpo de Lettor, oculto entre la penumbra. Por ello, si bien la presencia de la foto y la borradura del cuerpo pueden hacer explícita esta pérdida del

yo, también la presencia del cuerpo del padre, a través de su imagen detenida, nos pueden marcar un referente sobre el cual detener nuestra mirada. No es en su propia imagen donde Lettor halla su identidad en ese momento, sino en la del padre. Aunque mediado por una foto, su imagen domina la escena, de tal modo que puede borrar la presencia del hijo. Al final, solo podemos ver las manos de Lettor sosteniendo las fotos, que también son una versión de la memoria oficial, corporizada ya no solo en un discurso sino en una imagen de archivo concreta que lo sitúa como perteneciente a las fuerzas armadas, jugando un rol aparte de la figura paterna. Esa es la imagen que sostiene Lettor entre manos, la de un héroe.



Figura 10: Detalle de la foto del padre de Lettor en *Proyecto 1980-2000*.

Dentro del relato oficial de la memoria cultural, el militar es significado como una figura heroica que actuó en la lucha contra el terrorismo. La imagen del padre de Lettor corporiza esa memoria, le da un rostro y un cuerpo, que termina por anular al cuerpo presente en escena. De este modo, la escena juega con información de la memoria cultural para establecer a Lettor como parte del mundo de uno de los actores del Conflicto Armado Interno. Así, la historia de Lettor cobra una mayor dimensión a partir del relato de su padre.

Por otro lado, si bien no vemos a Lettor, la sonoridad de su voz es la que llena el espacio, dando cuenta de su presencia corpórea, su estar allí. Si antes nos hemos referido a la penumbra en la que queda el cuerpo de los testificantes en varios momentos de la obra, en este testimonio es la voz la que lo rescata del anonimato, aunque disociada de su cuerpo, y, por tanto, lo aleja del reconocimiento por parte del espectador, al cual no se le confronta directamente.

Es esta escena la que nos permite acercarnos a la opacidad en el dar cuenta de uno mismo, donde como señala Judith Butler, “las historias no capturan el cuerpo al cual se refieren. Ni siquiera la historia de ese cuerpo es plenamente narrable. Ser un cuerpo es, en cierto sentido, estar privado de un recuerdo completo de la propia vida. Hay una historia de mi cuerpo de la que no puedo tener recuerdos” (2009: 59). El testimonio nos puede conectar con una memoria oficial por medio de las palabras, Lettor puede dar cuenta de esa primera relación con la violencia al interior del país, pero es la presencia del cuerpo la que le propone al espectador una relación sensorial con lo que ve. La figura del testificante en escena comparte su opacidad con el espectador, su vulnerabilidad, afirma su materialidad y se comunica con la experiencia corporal del espectador. La opacidad aporta complejidad a la misma presencia del testificante, quien también sale del anonimato para volverse particular y complejo, y no solo un dato en la memoria cultural.

Esta opacidad también se hace presente en la escena *Debate en San Marcos*, donde el yo se confronta con su propia memoria personal. Recordemos que el género testimonial podemos constatar una presencia reiterada del yo, marcas de una temporalidad interrumpida, y vacíos en la misma narración, y es allí donde el cuerpo se manifiesta. En este testimonio de Lettor entramos a una intimidad de la memoria personal que evidencia y desnuda al cuerpo propio como lugar de memoria.

Del mismo modo que en *Viaje a Moquegua*, el escenario empieza a oscurar, y Lettor se sienta en el suelo, de costado. Otro de los testimoniantes sostiene la cámara y lo graba. Uno a otro, ambos se acompañan, los cuerpos crean un vínculo de convivencia donde la presencia de quien sostiene la cámara presenta la imagen del otro testimoniante. Por tanto, la presencia del elemento técnico nos permite ahondar en una relación solidaria entre los testimoniantes.



Figura 11: Lettor dando testimonio mientras Manolo sostiene lo graba en *Proyecto 1980-2000*.

En la proyección, solo su rostro entra en el encuadre, duplicado en las dos pantallas superiores, por medio del circuito cerrado. Lettor, mediado por la cámara, inicia su relato mirando al público, pero poco a poco su mirada se desvía hasta perderse en el piso, y no vuelve a levantarla. José Sánchez (2013) se refiere a esta repetición de la imagen en escena como una vinculación con lo traumático, y probablemente, con la violencia, que se repite e insiste en aparecer. De un modo u otro, Lettor atraviesa este suceso tratando de abrirse paso entre la memoria del padre para hallar su propia imagen. Sin embargo, aún no está preparado para una confrontación directa, por tanto, somos partícipes de ese develamiento de su vulnerabilidad.



Figura 12: Proyecciones del rostro de Lettor en *Proyecto 1980-2000*.

La intimidad de este momento es clave dentro del montaje, ya que por este acercamiento podemos ver a detalle la gestualidad de su rostro, y, sobre todo, entramos a otro registro corporal que incluye los silencios, gestos repetitivos con los labios, la tensión de las comisuras, la sonrisa reiterada, los labios refrenados y la contención del llanto en ciertas partes del testimonio. Aquí accedemos a una intimidad donde el cuerpo aparece como exceso, pura corporalidad que no opera para ilustrar la palabra, sino para comunicar un estar-adentro del cuerpo, un estado de exposición donde el cuerpo no tiene nada que representar, sin más máscaras.

Como señala Butler (2009), las historias no pueden capturar el cuerpo, al contrario, el cuerpo se presenta a sí mismo. Esto es esencial si abordamos la rememoración como acción donde el cuerpo vuelve a ser habitado con un recuerdo específico. En *Debate en San Marcos*, Lettor retorna al momento en que su memoria personal se confronta con la de otro; ya no se refiere a un suceso del pasado donde fue testigo mudo, sino a uno donde tuvo mayor presencia, aunque no pudo expresar lo que sentía. A través del testimonio, sí puede hacerlo, y comunicarlo a través de su cuerpo; por ello, aparece en su rostro todo lo que la historia no puede capturar en palabras. Es

esa gestualidad la que nos permite conectarnos con un cuerpo afectado, ya no por la enfermedad física, sino por la dolencia de una historia por resolver. La sonrisa a medias aparece insistentemente, como tratando de encontrar un punto seguro donde sostenerse, pero este se disuelve también constantemente y convoca al silencio, a la respiración agolpada, al temblor. El cuerpo entra en tensión constante durante el testimonio porque busca maneras de escapar de la disociación, de hacerse sentir plenamente, sin tensiones. Esto influye en la audiencia ya que el estado de escucha no solo compromete registrar información sino conectarse empáticamente con quien está frente a uno, exponiéndose. Considero que esto repercute en la memoria cultural porque la imagen de Lettor, sin agencia aún para comunicarse directamente con el otro, da cuenta de lo irresuelto, que no solo está a nivel de los grandes relatos que pueden circular en libros o en la opinión pública, sino que está instalado en los mismos sujetos que en sus espacios de convivencia aún no puede aludir al tema del Conflicto Armado Interno.

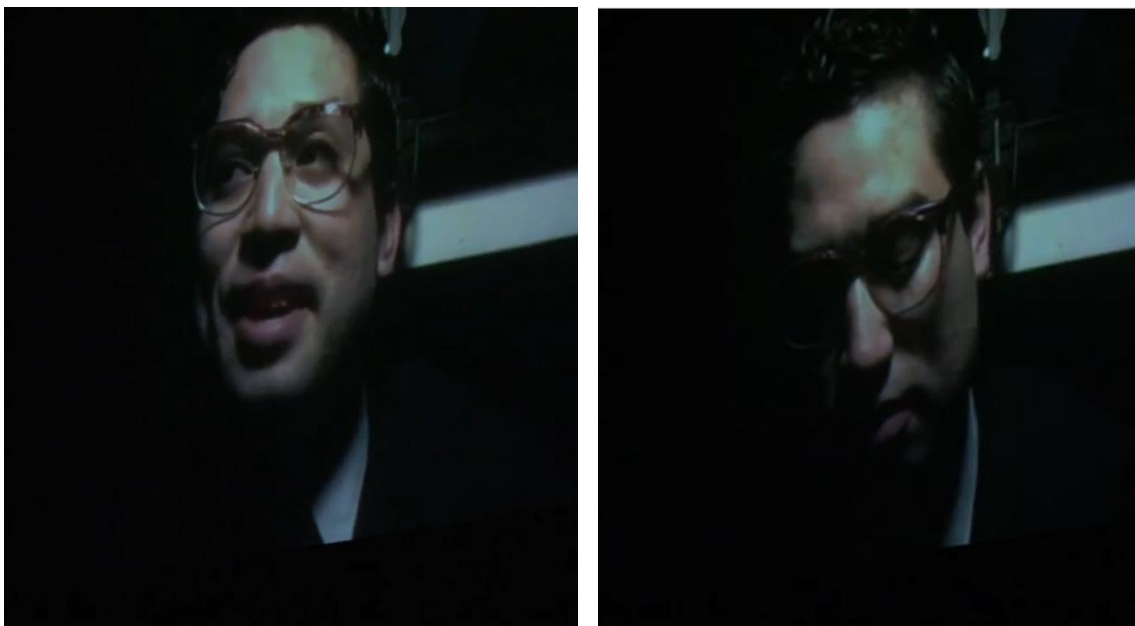


Figura 13: Detalles del rostro de Lettor durante momento final de Debate en San Marcos, en *Proyecto 1980-2000*.

Este cuerpo que intenta narrarse en el presente no se propone en confrontación directa con el espectador; al contrario, es su rostro proyectado, dissociado del cuerpo, el que se comunica, sin que tampoco la mirada pueda establecer una conexión con la

audiencia. Sin embargo, el cuerpo está allí y el testimonio aparece. A partir de esto podemos leer que aún la experiencia de Lettor necesita una mediación, porque él mismo se encuentra rearmando su memoria personal, y se ha quedado en esa zona fronteriza donde los lugares comunes se disuelven, y necesitan una narración para reordenarse. Si en *Viaje a Moquegua* las imágenes dominantes son la del padre, aquí el rostro del hijo marca un primer paso hacia la confrontación, el inicio del reconocimiento. A través de este testimonio, también constatamos que esta confrontación directa tampoco es posible porque se necesita un lugar donde las memorias puedan aparecer sin ser señaladas, y, sobre todo, donde los cuerpos no se censuren al aparecer en el espacio público.

Como he señalado en párrafos anteriores, el sujeto construye su presencia en escena a lo largo del testimonio. Si *Viaje a Moquegua* es una confrontación con la violencia, también es un viaje o recorrido por la memoria que desemboca en una estación segura, la de un pasado impenetrable. En cambio, en *Debate en San Marcos*, el propio cuerpo se expone como parte del viaje de rememoración, el debate es a nivel subjetivo, y con las otras memorias a las cuales darle espacio para no condenarlas a la penumbra. Si para Leonor Arfuch (2013), al construir una lectura subjetiva de nosotros mismos, escogemos desde qué lugares, personas y afectos nos narramos, entonces, al testimoniar y rememorar, el lugar que vuelve a habitar todos esos espacios es el cuerpo, ya que es lo que permanece como puente entre ese pasado y el presente. Entre el viaje a Moquegua y el debate en San Marcos, lo único que permanece es el cuerpo.

Puedo resumir hasta aquí que el testimonio abre el espacio para la aparición de lo íntimo. Es a través del cuerpo que rememora que podemos activar la memoria en el presente, y en el caso de estas dos escenas de Lettor se nos muestra un cuerpo disociado. En *Viaje a Moquegua*, el cuerpo se disocia de la voz y de sí mismo, apareciendo por la imagen del padre mediada por una cámara y las proyecciones; mientras, en *Debate en San Marcos*, el cuerpo se disocia de sí mismo, pero en la propia

imagen, mediada pero presente. Así, en el testimonio, la presencia del cuerpo no busca solo una intención mimética sino abrir un canal más íntimo de relación con el público por donde la memoria oficial se horade, a través de la corporización de un cuerpo afectado por la violencia, el hijo de un militar, en cuya experiencia se derrumba el lugar común del padre militar como héroe, y del hijo como repetición de su imagen, no heroica, al contrario, incompleta, aún en construcción.

2.1.3 El cuerpo ausente en el testimonio de Carolina.

Como vimos en el capítulo 1, la historia de Carolina está ligada a la ausencia de su hermana, Dora, y es desde esta relación que ella presentará su testimonio. A partir del análisis de la corporización de su memoria, propongo que Carolina organiza su presencia desde la figura del cuerpo ausente. Abordaré tres fragmentos, *Invitación Quinceañero y Hábeas Corpus*, ya analizados en el capítulo 1, y *Patinar en las calles*.

Propongo la figura del cuerpo ausente porque la presencia de Carolina que se construirá a lo largo de la obra remarca la condición de no-lugar de un cuerpo (Diéguez 2013) y la necesidad de su restitución desde la figura del testigo. Este se vuelve imprescindible como medio de visibilización del ausente dentro de una sociedad del posconflicto. Me parece importante señalar esta mediación a través del cuerpo ya que lo que anima sus testimonios es la restitución de otro cuerpo, el de la hermana, y, además, el de ella misma como sujeto fuera de los discursos que la ubican como víctima de la violencia al ser familiar de un desaparecido. En este caso, existe una agencia de por medio; a diferencia de los otros participantes de *Proyecto 1980- 2000*, Carolina sí mantiene una presencia en la arena pública, por tanto, su rol en la obra abre otros canales de diálogo con la memoria oficial a partir de la subjetividad de quienes han atravesado directamente la violencia política y ahora dan su versión. Así, este cuerpo que rememora no solo busca los restos de la hermana, sino que, en la búsqueda misma, se aboca a la tarea de restituirse a sí mismo como individuo. Esta restitución implicaría devolver la condición corpórea a la hermana, pero esta tarea es imposible. Sin embargo,

por medio de la presencia de Carolina, la restitución *simbólica* puede ocurrir por medio del cuerpo del testigo.

En la escena *Invitación Quinceañero*, entramos desde el recuerdo íntimo de Carolina a la historia de Dora antes de la desaparición. El cuerpo que está presente es el de Carolina, la hermana, y se nos muestra como un cuerpo solitario, que, a su vez, es fragmentado para ser proyectado a la audiencia. Primero, me centraré en el impacto del mismo cuerpo del testimoniante en escena, y luego el análisis del cuerpo-signo que configura la escena. Por un lado, la presencia de Carolina permite que el discurso del familiar de un desaparecido se haga presente ante los espectadores, y con ello, se nos instala frente a la urgencia de un ciudadano que ha recibido la marca directa de la violencia. Esta relación directa con el público permite que el discurso de un familiar circule por otros canales no solo informativos, sino aquellos donde se configure una forma de recepción sensible al hecho, y donde el mecanismo de ficción no opera, pues no es el cuerpo de un actor que representa un personaje. Para José Sánchez (2013), los no-actores en escena pueden ser entendidos como la manifestación de cuerpos singulares que compensan al espectador de la lejanía de la representación, y asientan la convención de recepción en la atención a la presencia del cuerpo, en su puro estar-ahí, y compartir un espacio de realidad con ellos. Por tanto, la presencia de Carolina organiza el discurso con la remarcación de su subjetividad, como cuerpo presente, así como en su representatividad de un grupo humano donde los rezagos de la violencia aún se perciben.

El testimonio en escena, justamente, reorganiza no sólo cómo los sujetos serán parte del discurso, sino que propone una ruta de lectura al espectador. En el caso de esta obra, este punto es relevante porque no se espera la asistencia a un espectáculo donde un conflicto sea resuelto, sino que, como señala Sánchez (2013), se propone otro tipo de experiencia temporal a través de la forma teatral: un tiempo y espacio de escucha y reflexión, que es también un tiempo de rememoración que la puesta en escena propone

como colectiva. Así, a través del testimonio de Carolina se invita a un tiempo de rememoración colectiva guiado por la subjetividad de la misma, donde su condición de víctima no solo instala una memoria del dolor, proyectada en una imagen sufriente, sino en su capacidad de guía de la historia, de protagonista en un tiempo presente. Ella puede abrir su historia al otro, a quien escucha, y con ello, restituir un discurso en la arena pública alejado de la victimización.

Por otro lado, la presencia de Carolina también se organiza en el discurso escénico como un cuerpo-signo a través del cual la figura del ausente puede hacerse visible. Como vimos en el capítulo 1, en este testimonio accedemos a un recuerdo familiar y cotidiano donde Dora y Carolina conviven con las preocupaciones de la juventud como la consciencia del cuerpo y los eventos sociales.



Figura 14: Carolina en Invitación Quinceañero, en *Proyecto 1980-2000*.

La presentación del cuerpo que enuncia establece dos mecanismos, la focalización y la fragmentación. En relación con la focalización, en la imagen vemos cómo el cuerpo de Carolina se encuentra en penumbras, y solo la luz de una lámpara de mesa, que ella enciende, la alumbró. Sentada en una mesa, y con el haz de luz

reconcentrado en su rostro y medio torso, la línea de tiempo que permite traer al recuerdo el contexto, ya no se distingue, así como tampoco a los demás participantes. Con ello, se acentúa la lectura de su cuerpo presente, pero también se separa y diferencia de los demás discursos encarnados. Del mismo modo, entramos con ella en ese espacio de rememoración donde su propia memoria, y la nuestra como espectadores, discurren. La relación de escucha que se propone es íntima, así como la visualización del cuerpo. De este modo, el cuerpo de Carolina no es parte de una masa, sino que adquiere singularidad propia. Sin embargo, no es solo de ella de quien hablará, sino de los recuerdos sobre su hermana, donde el cuerpo es mostrado como en un tiempo suspendido, y esa puede ser una lectura de la ausencia, la de una condición de suspenso indefinida. Por ello, no hay marcas temporales en el espacio, solo aparece el cuerpo en penumbra, detenido, para confrontar esa soledad con la del espectador.

Otro mecanismo que organiza el cuerpo es la fragmentación, con la cual reparamos en detalle de su cuerpo al que no podríamos atender con tanto cuidado. Por medio del plano cerrado de sus manos, se contrasta la inmovilidad del cuerpo y el tono monocorde de la voz.

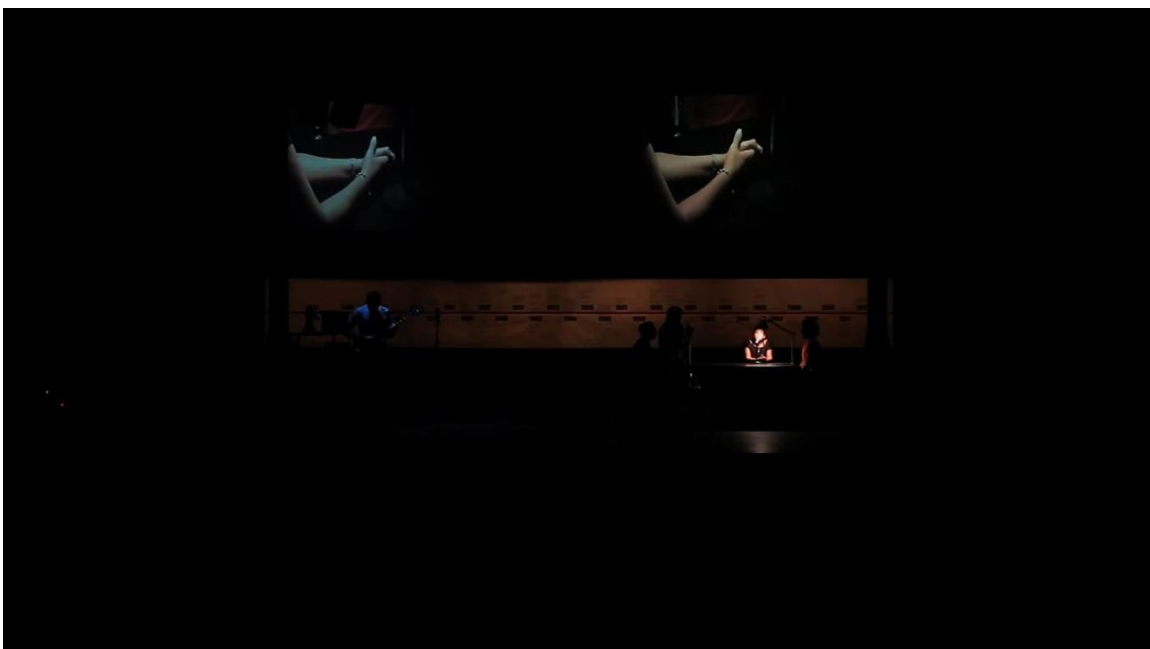


Figura 15: Detalle de las manos de Carolina proyectadas en *Proyecto 1980-2000*.

A través del circuito cerrado, las manos de Carolina aparecen proyectadas, moviéndose, estrujándose, acariciándose. Carolina toca sus manos, y en contraste, existe alguien a quien no podrá volver a tocar, a su hermana Dora. Este énfasis en sentir el cuerpo, en tocarse a sí mismo, marca de la necesidad de restitución del cuerpo frente a la violencia. Si las palabras y la mirada son absorbidas por el recuerdo, el cuerpo no puede dejar de estar en el presente. No hay ninguna intención mimética en ese movimiento, las manos no buscan ilustrar lo que las palabras dicen, solo buscan estar y sentir el propio cuerpo como una prueba de que se está allí, presente. En ese gesto está inmerso el recuerdo, y a partir de él, podemos entrar a otra capa del testimonio que nos convoca a reparar en los detalles, a detenernos en lo que no se llega a visibilizar del discurso oficial, justamente, Carolina como testigo y su corporalidad.

María Eugenia Ulfe (2006) repara en esa zona incommunicable del testimonio, que se visibiliza fuera de las palabras, y que revela una tensión entre algo que se quiere olvidar y algo que se recuerda, y que será incorporado a la memoria histórica. A través del testimonio también se incorpora la experiencia de los cuerpos a la memoria cultural. Como señala María José Contreras, esta presencia del cuerpo en el testimonio, el detalle de los gestos corporales, es algo que se comunica de la memoria del cuerpo hacia la memoria del cuerpo de la audiencia (2017), y con lo cual, podemos plantear la potencia de la acción testimonial en escena, al permitir esta comunicación entre memorias con el espectador, sobre todo, la corporal. Ese es el vínculo que establece Carolina con los espectadores, uno que permite abrir un canal entre su cuerpo y el de ella a través de la gestualidad sin carga ilustrativa, solo la pura corporalidad puesta en detalle en la escena y que, además, comunica desde lo personal a lo colectivo.

Algo que comparten los testimonios de Lettor y Carolina es la presencia de los cuerpos solitarios rodeados por la oscuridad, donde un punto de luz revela una parte de sus cuerpos y lo proyecta, maximizando la imagen hacia los espectadores. Esta soledad en el espacio también puede mostrar una soledad del discurso mismo en el espacio

público, que, en el caso de Carolina, al ser familiar de un desaparecido, mantiene una presencia constante, pero no son las hermanas, son los rostros de las madres quienes aparecen con mayor frecuencia. Con ello, se empieza a horadar el lugar común instalado, donde la marca de la violencia no alcanza solo a una generación sino a otra, a los más jóvenes, aquellos cuerpos vulnerados por la violencia directa e indirecta. El familiar de la víctima aparece no solo con un discurso sobre su agencia en el espacio público sino como una presencia irrevocable, que no se puede borrar.

Como vemos, esta operación es compleja, ya que la restitución no es completamente posible pues Dora jamás podrá aparecer, aunque hayan aparecido sus restos. Sin embargo, es por la presencia de Carolina que podemos acceder a cierta materialización de la ausencia que aún está presente, y, es más, es esta condición la que convoca y otorga sentido a su participación como testimoniante en *Proyecto 1980-2000*.

En los testimonios *Hábeas Corpus* y *Patinar por las calles*, la narración sigue centrada en el espacio familiar pero ahora atravesado por la desaparición de Dora, lo cual llevará a buscar en la ausencia de su cuerpo aquellas marcas que le permitan aparecer ante el Estado, que lo ha suprimido, mientras el cuerpo de Carolina debe pasar desapercibido. En este giro entre lo ausente y lo presente como tensión irresuelta, propongo leer la presencia del cuerpo de Carolina en ambos testimonios puestos en escena, y de qué manera, la huella de la ausencia se hace visible para los otros.

Como vemos en la imagen, en *Habeas corpus* el cuerpo se presenta quieto, casi rígido, suspendido en ciertas gesticulaciones como el temblor de los labios, a partir de la voz entrecortada, el enrojecimiento del rostro a punto de compungirse, y las pausas que dan pie a la necesidad de respirar.



Figura 16: Carolina en Hábeas Corpus en *Proyecto 1980-2000*.

Estas marcas corporales colocan el cuerpo del testificante como una imagen para la contemplación, abriendo ese espacio de reflexión al que nos hemos referido antes. Esto sostiene que la imagen de Carolina se construya en el montaje, pero, además, permite que ese cuerpo revele la contención emocional y física en la que ha estado al enunciar. Por tanto, el discurso sobre la víctima no cae en el desborde, y nos vamos adentrando en la centralidad del sujeto y su cuerpo.

Un elemento que acompaña a ese fragmento es el video y proyección que podemos entender como una intensificación sensorial para la experiencia del espectador. En este testimonio se narran las negaciones del Estado sobre la existencia de Dora, mientras el video va mostrando, primero a planos cerrados, distintos materiales de archivo personal de Dora como una caja decorada, fotos, dibujos, una muñeca. Poco a poco el mobiliario irá revelando que estamos dentro de una habitación, la de Dora, la cual se encuentra en perfecto orden a contraparte del recuerdo que tiene Carolina sobre ese momento de su vida, marcado por la sensación de un mundo en desorden donde “pueden borrar a alguien de un plumazo”.

El archivo cumple un papel indispensable para comunicar la ausencia de Dora a partir de los restos que quedan de ella y que como espectadores nos conectan con ese cuerpo ausente. Este registro contrasta con la versión del Estado, presente en el testimonio de Carolina, y nos permite también compartir un espacio más íntimo, sobre todo insertando imágenes que puedan quedar en la mente de los espectadores y dialogar desde la memoria personal con la memoria cultural.



Figura 17: Carolina con proyección de cajas hechas por Dora en Hábeas Corpus, en *Proyecto 1980-2000*.

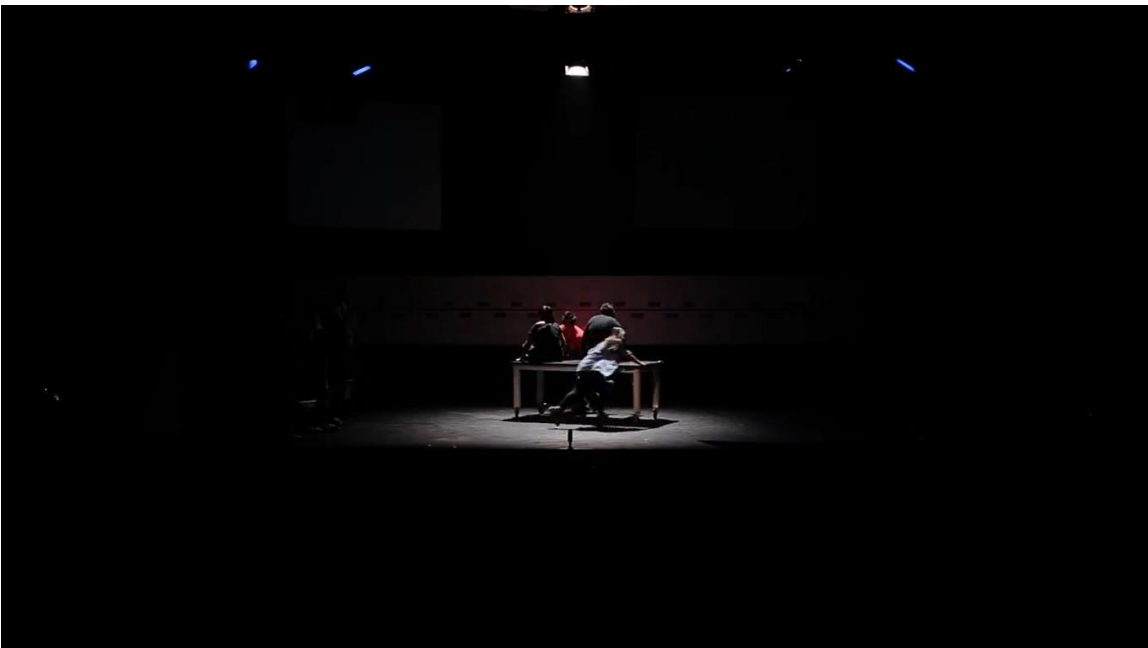
Es en este testimonio donde el cuerpo del testigo cobra relevancia con mayor urgencia, ya que, ante los discursos oficiales del Estado, lo único que puede dar cuenta del ausente es la contundencia del cuerpo del otro, quien lo conoció. Así, ante los espectadores no solo se devela una injusticia, sino el mecanismo con que esta opera al decidir lo que existe, lo que es visible o no. Es por el cuerpo de Carolina que podemos dar cuenta que la desaparición fue verdadera, y ha dejado huella en el recuerdo de la hermana. Las marcas que esta situación de violencia ha dejado en su cuerpo no son visibles, y es lógico, la violencia se ejerció sobre el cuerpo de su familiar, pero enunciarla a ella es dejar al descubierto las heridas no visibles que la ausencia ha dejado en el propio cuerpo. La voz que se quiebra, la mirada baja, y el rostro que va subiendo de

color casi al final de la narración son las huellas que permiten tocar al espectador. Aquí alcanzamos un lugar complejo en la enunciación donde ausencia y presencia se corporizan en el cuerpo presente ante los espectadores. Cabe resaltar que nunca vemos una imagen de Dora a la edad de su desaparición, solo sus huellas, que, como restos, nos permiten acceder a ella desde el archivo personal.

Enlazo este último análisis con el de la escena *Patinar en las calles*, donde el mismo mecanismo de focalización de la individualidad y soledad de Carolina se acentúa por medio de la luz y la penumbra, pero, ahora presenta un cambio a partir del descentramiento de ese foco, y la ruptura de la individualidad. En *Patinar en las calles*, Carolina narra su experiencia de crecer en medio de la violencia, y tener que renunciar a patinar con sus amigas, e incluso, dejar de recibir sus visitas, ante la amenaza de los agentes del Estado que vigilan a su familia. Es en este testimonio donde podemos adentrarnos más en su intimidad, y a el foco de narración se desplaza hacia los efectos de la ausencia de la hermana. Lo relevante aquí es que la sensación de ausencia domina la vida de Carolina, al punto de que ella misma tiene que dejar de hacerse visible. Por tanto, Carolina encarna la ausencia y la presencia, doble condición que debe sobrellevar, y cuyo lugar es el cuerpo.

Considero que, hasta este momento de la puesta, los espectadores pueden verse ante esta paradoja que implica la pérdida de la subjetividad desde la consigna del no-olvido, que no solo tiene una carga de impacto emocional sino identitaria. La presencia de ese familiar en escena deja ver la prolongación del ausente en los otros cuerpos que lo rodearon, individualizando la experiencia de ese cuerpo con una mayor complejidad, y no solo como un individuo dentro de la categoría de víctima, apegado a la acción repetitiva de recordar. Por ello, el cierre que tiene este testimonio permite marcar un cambio en la presentación del cuerpo de Carolina donde se rompe la focalización de la luz sobre su cuerpo en escena. Ella cuenta que nunca más volvió a

patinar, y dos de los integrantes del grupo se acercan y hacen girar en sentido antihorario la mesa donde ella está sentada.



Figuras 18 y 19: Secuencia de imágenes de Patinar en las calles, en *Proyecto 1980-2000*.

En esta secuencia de imágenes vemos cómo el punto de focalización se va perdiendo y ahora es la mesa la que circula en la penumbra mientras los otros integrantes se van sumando uno a uno, suben a la mesa y la siguen haciendo girar. Una vez que todos están encima de ella, como un gran cuerpo compacto, aunque sin orden, se dejan llevar por la última vuelta de la mesa que poco a poco se detiene. Carolina

sonríe en medio de este movimiento, ahora acompañada por los demás. En este breve momento, todos tienen una acción conjunta: subirse a la mesa y mantenerse allí, y mediante ello, el cuerpo de Carolina abandona la soledad para integrarse a los otros cuerpos, y de un modo u otro, volver a rodar por el espacio. Esta restitución de la libertad, a manera de metáfora, solo puede hacerse en el presente, y es a partir de la forma testimonial que podemos ver esa acción restituida. De alguna manera, la huella de Dora inscrita en el cuerpo de Carolina también se pone en movimiento y deja al descubierto la posibilidad del testigo de darle otro final a ese suceso, y devolver esa historia a la colectividad de los espectadores, generando empatía con su presencia y estableciendo una relación íntima con un sujeto invisibilizado por la memoria cultural oficial.

El cuerpo de Carolina, articulado por la presencia de la forma testimonial, se confronta con los discursos de la sociedad posconflicto orientados hacia el futuro libres de un pasado que estorbe la sensación de progreso. Dentro de ese discurso, el familiar de quienes fueron marcados por la violencia es un sujeto sin nombre y pertenece al pasado, porque el hecho de violencia es parte de ese tiempo. Sin embargo, la presencia de Carolina en escena se individualiza al corporizar el continuum entre pasado y presente, donde las huellas de la violencia permanecen y son visibles aún en los sujetos testigo. En esa misma perspectiva, el discurso sobre el olvido como pacto para la reconciliación también se vuelve complejo, ya que no se trata solo de olvidar el pasado sino de restituir políticamente al sujeto, otorgándole un lugar en el presente y no una monumentalización de su imagen.

2.1.4 Comunidad de los cuerpos.

En este apartado analizo escenas donde aparecen los testimoniados como conjunto de cuerpos en *Proyecto 1980-2000*. Como he señalado en el capítulo 1, al analizar la figura de la corralidad en los testimonios, en la puesta se propone una pequeña comunidad, efímera como la misma experiencia teatral, la cual intenta poner

en diálogo diferentes memorias. Propongo que la confluencia de esos cuerpos singulares en escena intenta articular un discurso sobre un cuerpo colectivo, una coralidad, como posibilidad de diálogo de esas memorias para reconfigurar la lectura sobre la memoria oficial que se despliega en el presente de la obra. Sin embargo, lo que se genera en la puesta en escena es una tensión entre la coralidad y la comunidad donde aún es difícil reorganizar la memoria cultural. Para este fin, me centraré en dos escenas, *Tarata* y *Etiquetas*, que me permiten componer una lectura sobre la naturaleza de la tensión entre colectividad y comunidad.

Como cuerpos testimoniantes, su sola presencia en el escenario conlleva una carga afectiva que permite al espectador establecer un pacto de lectura. Lo que se resuelve en el escenario no son solo discursos donde accedemos a una versión subjetiva, sino que somos parte, como testigos, de la posibilidad de que confluyan cuerpos sociales antagónicos. Esta comunidad formada por Lettor, Amanda, Sebastián, Carolina y Manolo nos permite imaginar como espectadores, a través de lo que los cuerpos hacen frente a nosotros: se muestran, se ocultan, bailan, dramatizan escenas, graban momentos, se escuchan, se miran. Esta multiplicidad de acciones establece un tránsito de las distintas vivencias que ahondan en lo colectivo, lo que le es común a cada uno para establecer un diálogo. Para la memoria cultural sobre el CAI, dicha articulación por medio de la forma testimonial es relevante ya que los espectadores confrontan de manera íntima sus distintas versiones individuales, resolviendo y armando su propio relato personal, sobre todo, construyendo una agencia desde la visibilidad de sus cuerpos en escena.

El cuerpo que testimonia no es una anécdota ni un dato vacío, sino, como señala Sánchez (2013), la posibilidad de que el dolor es real, cambiando el estatus de verosimilitud por el de veracidad. Es este marco el que me permite analizar la escena *Tarata* donde el primer intento de comunidad se hace presente. En la escena los distintos testimonios se escuchan como coralidad de voces, distantes aún de la

posibilidad de comunidad. Los testimonios narran las sensaciones y recuerdos frente al atentado de Tarata perpetrado por Sendero Luminoso.



Figura 20: Manolo en escena Tarata en *Proyecto 1980-2000*.

Como vemos en la imagen donde aparece Manolo, en la oscuridad, los cuerpos solo revelan su rostro durante el tiempo que la llama de un fósforo sigue encendida, incluso podemos quedarnos sin verlos y solo escuchar las últimas palabras de sus testimonios. En la oscuridad del apagón, no se ven, solo se responden para armar el relato conjunto a partir de un cuerpo suprimido que no interactúa con el de los demás. En nuestra memoria como espectadores, podemos vincularnos con ese recuerdo desde el desconocimiento o desde la rememoración. Sea de un modo u otro, es a partir de estas memorias subjetivas que se comparten en escena que el espectador puede armar un relato sobre lo que significó Tarata, donde también priman las historias de desconocimiento. Incluso, la oscuridad no solo es un artificio, sino que recrea el recuerdo de los apagones para desanclar Tarata de una narración donde la memoria descansa tranquila. Lo que los testimoniantes en escena corporizan es la complejidad y diferencias individuales de su evocación en el presente. Por tanto, la potencia de la

puesta en escena radica en que el público como colectividad se acerque a este hecho desde la rememoración de otro sujeto.

Como he mostrado en el capítulo 1, este sería un primer intento de comunidad que solo llega a la colectividad de los cuerpos, donde aún no se establece un diálogo entre los testimoniantes que permita salir del lugar común al evocar un suceso como Tarata. Sin embargo, la escena *Etiquetas* permite una reescritura de este primer intento de comunidad para proponer una donde los discursos horaden la memoria oficial cultural. A la escena le precede un discurso donde Lettor dice que puede encasillar a los cuerpos anónimos que circulan por el espacio público en personajes tipo, solo con ver su apariencia. Esta parte juega con un toque de ironía y provoca distensión en el espectador. Entre la figura del artista desprolijo, turista perdido o estudiante flojo, así como la madre soltera y el “wachiturro”; los cuerpos de los testimoniantes tienen la capacidad de connotar algo distinto de las historias que cuentan.

Sin embargo, con el transcurrir de la escena aparecen las verdaderas etiquetas que los vinculan con el padre, la madre o hermana. Cada uno coloca un cartón impreso frente de sí: “víctima”, “cómplice”, “vendida”, “corrupto” y “victimario”. Este momento en el que se exponen sus cuerpos directamente con las etiquetas sociales que podrían heredar es clave para la lectura de los espectadores. Primero, el cuerpo aparece como lugar donde la memoria familiar toma forma, y las etiquetas, como los discursos sociales que circulan dentro de la memoria oficial donde cada cuerpo tiene un lugar. Segundo, es justamente en la condición presente del testimonio donde el cuerpo puede reescribir ese discurso también desde el yo que permita la actualización del mismo, su mirada desde el tiempo presente.

Como vemos en la siguiente imagen, los cuerpos se presentan con sus respectivas etiquetas, provenientes de la memoria oficial cultural. Subrayo la presencia del cuerpo porque en este momento de la escena no se usa la voz, y así será hasta el final de la misma, dando prioridad a las acciones que descentren sus lugares dentro de

la memoria oficial. Como siguiente imagen colectiva, los testimoniante darán vuelta al cartel donde han escrito mensajes que respondan a la etiqueta como: “perdóname, papá” en el caso de Lettor, quien ha sostenido el cartel de “victimario”, así como Manolo, quien, a la etiqueta de cómplice, replica con la frase “¿y quién no?”. Esta escena apela al espectador, lo confronta desde el descentramiento de la imagen del mismo testimoniante, que discute el lugar común de su cuerpo en el espacio social. En este reparto, las etiquetas tienen un rostro y una historia que se ha ido desarrollando a lo largo de la obra, y palabras como “victimario” o “vendida” han sido complejizadas a partir de la subjetividad.



Figura 21: Testimoniante en escena Etiquetas, en *Proyecto 1980-2000*.

Es en esta escena donde la idea de la comunidad se vuelve visible, en la medida en que los discursos corporizados buscan un lugar fuera de los relatos oficiales y se proponen sobre la base de un discurso común. El final de *Etiquetas* se presenta como una reescritura donde los carteles son cortados y cada letra queda en un soporte individual que será rearmado sobre una mesa. Proyectado en los ecrans, los espectadores pueden leer cómo se construye una frase: “vivo por reivindicar mi tiempo cálido”. Esta idea en común es enunciada a partir de los fragmentos de cada uno, más allá de las etiquetas,

como reclamo de un tiempo que se ajuste a su propia experiencia de vida, a la particularidad y no la monumentalidad. En este sentido, el final de la escena nos plantea la existencia de una generación fuera de la idea de la herencia como algo estático, sino en movimiento. Sin embargo, ese tiempo que se busca reivindicar sigue siendo de carácter íntimo, comunicado a los espectadores, pero donde ellos no entran sino como testigos.

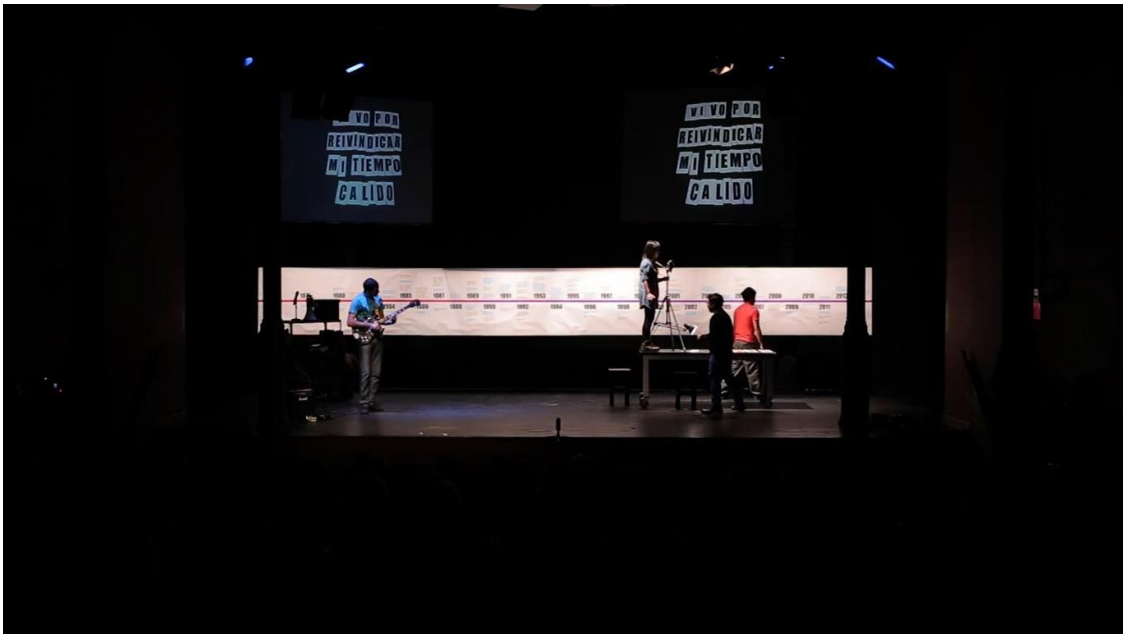


Figura 22: Proyección en momento final de Etiquetas, en *Proyecto 1980-2000*.

Me parece importante poder leer este planteamiento de la comunidad como intentos dentro de la puesta en escena que van a plasmarse con mayor profundidad en algunos cuadros más que en otros, a partir de cómo se disponen los cuerpos en escena. Por ello, me refiero más a una tensión entre la colectividad y la comunidad, donde el planteamiento de esta última se vuelve más compleja.

Me gustaría mencionar dos aspectos que me parecen relevantes en estas escenas donde los cuerpos aparecen en conjunto. Primero, cómo esta confluencia de cuerpos no da cuenta de uno de los ausentes del relato: Sendero Luminoso. A través de los testimonios, la violencia aparece sin rostro, solo es una gran oscuridad que

penetra los cuerpos. En realidad, frente a esa evocación del pasado, los cuerpos solo son imágenes fugaces que insisten en aparecer, a contraparte de la corporización del terrorismo que sigue como un fantasma o en palabras de Amada, “un sin sentido”. Así, lo que se construye, finalmente, es una imagen poética enquistada en el lugar común del apagón, pero a la cual no se le discute nada.

Como señala Tzvetan Todorov (2000), la memoria necesita del llamado desde el presente, de la conciencia ejemplar que permita desajustar el pasado de un relato monumental intocable. Quizá en eso radica la imposibilidad de una comunidad que dialoga en la escena *Tarata*, en que los recuerdos están centrados en el pasado y no en su impronta desde el presente en cada uno de los testimoniantes, y con ello, tampoco se problematiza ese mismo recuerdo.

Segundo, a través de la confluencia de los cuerpos, la puesta en escena también permite reimaginar situaciones entre los agentes en conflicto en la memoria cultural, como en el baile de Lettor y Carolina.



Figura 23: Carolina y Lettor bailando Pollito con papas, en *Proyecto 1980-2000*.

En la escena podemos ver solo a un hombre y una mujer bailando la canción “Pollito con papas”, pero si sabemos que él es hijo de un militar, y ella es familiar de un desaparecido por fuerza militar, la escena cobra un sentido más profundo y paradójico, ya que vemos a dos sujetos supuestamente irreconciliables en una acción casi imposible en el imaginario cultural: bailar una canción de los años noventa, y ser dos cuerpos que logren la convivencia, incluso en ambiente festivo y no solo luctuoso. Es en la presencia de estos dos testimoniantes que el espectador se puede vincular con una interrupción en el discurso de la memoria cultural, en el presente, posibilidad no mediada por la representación, sino enfocada en la veracidad del pacto de lectura.

Justamente, Tangoa señala cómo el momento en que el cuerpo da el testimonio está abocado en la tarea de “evocar sus momentos de vida” (2018). Entonces, el relato tiene como intención construir una imagen por medio de la rememoración, y los cuerpos permiten que aparezca una narrativa que complementa a la de la palabra para mostrar por medio de acciones reales la posibilidad de una convivencia donde los sujetos puedan negociar un espacio dentro del imaginario que propone la obra.

A lo largo de esta sección, he intentado demostrar cómo esta búsqueda de la comunidad, presente desde el inicio de la puesta en escena en la confluencia de los cuerpos en conjunto, da cuenta sobre todo de una tensión entre la colectividad y la comunidad. Esto es significativo dentro de una sociedad posconflicto porque permite visibilizar en escena la aún compleja búsqueda de comunidad o, en otro sentido, reconciliación. Si bien tenemos momentos donde la comunidad logra ser posible, estos logran mayor impacto con testimoniantes específicos, como en la escena de baile entre Lettor y Carolina, así como en *Etiquetas*, que parte de una confrontación personal con la memoria sobre el pasado. Así, el planteamiento de la posibilidad de encontrar puntos en común para formar una comunidad es visible pero aún se concentra en el discurso íntimo de una generación que se mira a sí misma, confrontándonos, como espectadores, con las propias narrativas individuales sobre la violencia política hoy.

2.2 El cuerpo en *El rumor del incendio*.

En la segunda parte de este capítulo, abordo el análisis de la implicancia política de la forma testimonial a partir de los cuerpos que son puestos en escena en *El rumor del incendio*. Vinculo algunos puntos tocados en el capítulo 1, donde me concentro en la palabra. El análisis que hago a partir del cuerpo que se presenta en escena enfatiza cómo la presencia del testimonio enmarca modos de crear un cuerpo-signo que pueda ser leído por el espectador, como algo que pone en tensión la memoria cultural oficial.

En esta sección, me referiré a la figura de la actriz- testimoniante, y la relación que tienen con ella los otros dos actores de la puesta en escena, en la medida en que me permiten reconstruir las escenas seleccionadas. Considero que en el análisis del cuerpo en esta obra podemos acceder a tres niveles: Primero, el nivel de la representación en las escenas donde accionan personajes y accedemos a lo representado; segundo, el de la actriz, quien representa, y en un tercer nivel, la testimoniante, quien se presenta bajo la figura del testigo. Así, entre la representación y la presentación se funda el pacto de lectura con el espectador, guiado por la figura del cuerpo como ente liminal que relaciona actriz y testimoniante.

De este modo, me refiero a lo liminal para caracterizar una condición del cuerpo que es a la vez el de la actriz y el de la testimoniante, y que sobre esta convención deja al descubierto los mecanismos de ficción del discurso. En esta perspectiva, archivos personales y públicos cobran relevancia, al ser puestos en escena para diseccionar la mirada sobre la memoria cultural oficial. Por ello, si bien conocemos la vida de Margarita por los monólogos de la actriz, lo interesante es la creación de un espacio fronterizo donde se ubica la figura del testigo que da cuenta del pasado y se apoya en el archivo para hacer presente al ausente. En ese sentido, el cuerpo del testigo es liminal al entrar y salir de la representación. Analizaré dos escenas de Margarita, encarnada por la actriz, y el testimonio de Luisa, al que me acerqué en el capítulo 1 para el análisis de la forma testimonial en la palabra.

2.2.1 Cuerpo liminal: la reconstrucción del ausente.

En esta sección, muestro cómo la propuesta de darle un lugar al cuerpo en escena se articula a partir de la tensión entre representación y presentación, donde se cruzan las categorías de actriz y personaje. Mientras que la actriz representa, lo cual vemos en los monólogos de Margarita, también adquiere otra función dentro de la obra, la de presentar y poner al descubierto los mecanismos de ficción. De este modo, Margarita, como personaje, no es solo una construcción cuyo pacto de verosimilitud se establece desde el inicio, sino que se juega con entrar y salir de esa convención para acercarse al registro de recepción del documental escénico. Este entrar y salir de la representación está orientado por la forma testimonial, y su alcance político se da por la distancia que permite una lectura crítica del pasado como mecanismo de la puesta en escena. Esta distancia es posible por la presencia del testigo. Atestiguar se convierte en una acción que remite al otro en todo momento, y conlleva atravesar nuestra propia opacidad para comunicarnos. Testimoniar, entonces, requiere de ese acto de escucha, de tal modo que convierte también a los espectadores en testigos.

Como expuse en el capítulo 1, en el monólogo de Margarita no aparecen referencias directas a su experiencia en la cárcel, menos sobre su captura. Sin embargo, sí se muestra la tortura que vivió desde el registro de la ficción. En escena, aparecen dos actores, quienes dan vueltas alrededor de ella, hasta que la sientan en una silla. Revisan su bolso, su cuerpo, y luego la vuelven a sentar, quedan de pie, muy cerca de ella. Frente a un espejo de mano, Margarita se pinta moretones y rastros de sangre en el rostro, los mira, como esperando su aprobación, y uno de ellos le quita la peluca. En esta escena, pasamos de la convención de representación del plano del personaje al develamiento de las acciones de la actriz frente a los espectadores, donde la acción de maquillarse los signos de la tortura en el rostro es la marca de artificio que permite distanciar al espectador de los hechos que se muestran. La intención de la escena no es mostrar cómo fue aquella situación en el pasado, alcanzando un grado de

verosimilitud, sino la manipulación sobre el cuerpo del otro que está presente en escena para poder impactar afectivamente. En la siguiente imagen vemos el momento del maquillaje.



Figura 24: Escena del maquillaje de la tortura de Margarita en *El rumor del incendio*.

En esta escena, que tiene muy poco texto y ningún acompañamiento musical; lo que queda expuesto es el cuerpo en sus acciones y reacciones, en su lenguaje de sonido y movimiento puro. Se expone el ritual de la tortura desde los golpes hasta el ahogamiento en una batea de plástico.

Las palabras son pocas, solo se escucha la orden de “encuerarse” (desnudarse), levantarse e hincarse en el piso varias veces, pero lo que sí puebla la escena son los ruidos de los pies arrastrándose, el golpe sobre el rostro de Margarita, quejidos, y el sonido desesperado de su respiración agitada cuando su cabeza emerge del agua. Esta pura corporalidad tiene relación con la forma testimonial en la medida en que la narración atrapa los sucesos en forma de descripción, pero el cuerpo aparece solo a través del llanto, los silencios, la voz entrecortada. Como un lenguaje oculto podemos

leer a ese cuerpo que recuerda el dolor. Sin embargo, por medio de esta escena accedemos a lo que no cuenta Margarita directamente, a lo que se escapa de sus palabras.



Figura 25: Escena de tortura de Margarita en *El rumor del incendio*.

Es la actriz e hija quien representa la escena de tortura, pero no solo con una intención mimética sino con la consigna de volver a hacer presente este evento y su mecanismo. Sánchez (2016) distingue cómo la representación puede tener un sentido temporal si la acción trata de “traer el presente” a un ausente. Luisa pasa por su cuerpo la experiencia de la madre, la trae al presente pero reelaborada, dejando al descubierto el artificio para reordenar la mirada del espectador. En este sentido, el cuerpo aparece para dar cuenta de sí mismo, exponiéndose al ritual de la tortura. El momento del ahogamiento es uno de los que produce mayor tensión, pues el intervalo entre una respiración y otra es bastante extenso, y es en ese momento que la escena está plenamente plagada de lo corporal. Vemos los brazos tratando de agitarse y escapar de sus torturadores hasta quedar laxos y no escuchar ningún gemido. La comunicación con

el espectador se escapa del lenguaje verbal para que se pueda centrar en los signos de ese cuerpo que está siendo torturado donde el ruido y los movimientos difusos establecen otro canal de comunicación, el del puro cuerpo. Una escena como esta puede ser común en el imaginario del espectador sobre la violencia, donde se sabe de las torturas, pero en esta escena, se asiste a develar el mecanismo de la misma, a distanciarlo para reparar en los detalles del cuerpo, los ruidos, y en la marca teatral del maquillaje. Con ello se reordena la experiencia del espectador frente a una situación como esta, bastante común y silenciada durante la Guerra sucia en México.

He concentrado el análisis en la representación y el develamiento de la misma, por lo que ahora me detengo en este último para abordar cómo aparece el cuerpo liminal. Al finalizar la escena de la tortura, los otros dos actores brindan información sobre la detención de Margarita, lugares donde estuvo recluida y su declaración oficial. La actriz que la representa se lava la cara con el agua de la batea y con otra voz distinta a la del personaje dice un poema de Jorge Pimentel ante el público. En ese momento, como imagen, es Margarita quien está sentada en el suelo, pero otra presencia anima su voz. Es esta liminalidad la que quiero remarcar porque aparecerá en momentos como este, donde pareciera que entramos a una mayor intimidad con el personaje, pero no es él quien habla sino otro.

Esta relación entre la actriz y el personaje nos permite referirnos a un tratamiento de mayor complejidad en la presentación de Margarita como guerrillera. No basta con solo representarla, es necesario develarla en cuanto personaje de ficción, establecer marcas al espectador para que se mantenga alerta sobre la ficción de la que es parte, y en ello, el tono de voz o la muestra del uso de indumentos de caracterización es esencial. Dentro de la secuencia temporal de la obra, el tono de voz corresponde a la actriz, porque es el usado por ella para narrar otros sucesos que aparecen por el material documental. En este sentido, la relación entre el actor y personaje es indispensable

dentro de la puesta en escena como mecanismo que descentre la misma experiencia del espectador del lugar común de solo asistir a una ficción.

La tensión entre actriz y personaje también permite que vaya apareciendo con mayor contundencia la voz testimonial que se identifica como tal en la última escena de la obra. Una de los fragmentos que me permite plantear esto es donde Margarita denuncia a su torturador, Fernando Gutiérrez Barrios.



Figura 26: Margarita-Luisa en escena Fernando Gutiérrez Barrios, en *El rumor del incendio*.

Como parte de la escena, quien está en imagen es Margarita, pero vestida con la ropa del personaje anterior. Lleva sobre ella aún el resto del otro, pero el tono de voz no corresponde a ella, sino a la actriz, quien dice en primera persona: “Fernando Gutiérrez Barrios me torturó”. Su cuerpo está presente, sentado en una banca, sin mirar al público, elevando el tono de voz para que se escuche en medio de la música. Cierra los ojos, aprieta las manos en la banca, se contrae. Lo que escuchamos es la denuncia de Margarita, pero enunciada por la actriz, su hija. En este momento, es su cuerpo y voz los que permiten que Margarita se haga presente y diga lo que no pudo decir en su momento. José Sánchez relaciona el “poner el cuerpo” como una acción política “si la

experiencia se da o incide en la esfera pública y no queda clausurada ni como vivencia ni como representación de una experiencia” (2016: 127). En *El rumor del incendio*, es Luisa quien al poner su cuerpo logra este momento de reencuentro con la madre y también de revelación. Esto último es relevante porque los sucesos finales que cuenta, como que le pondrán el nombre de Fernando Gutiérrez Barrios a un pueblo en Veracruz, son sucesos posteriores a la muerte de Margarita. Entonces, en esa escena, es la liminalidad de la presencia actriz y personaje la que permite que el silencio de Margarita se rompa y pueda ser revelado ante los espectadores, y este nuevo relato- denuncia- ingrese a la memoria cultural oficial.

Me permito establecer un punto de conexión entre esta escena y la del final de la obra porque creo que es aquí donde empieza a aparecer la voz testimonial directamente, como un entrecruce entre la actriz y la testimoniante. En el siguiente acápite apuntaré a esa relación, que me permite encontrar las marcas que el testimonio deja dentro de la obra. Me parece fundamental dejar sentados algunos puntos. Primero, que la presencia del cuerpo permite adentrarse en la experiencia subjetiva que emerge de la historia de la Guerra sucia en México. Segundo, que es justamente por esta corporización de la historia de un ausente, por medio del trabajo de la actriz, que se puede llegar a otros canales de comunicación sensible con el espectador, donde no solo se reordena su conocimiento sobre esa parte de la historia de México, sino su experiencia sobre temas como la vida de una guerrillera y la tortura. Y, tercero, que adentrarse en esta experiencia subjetiva requiere establecer una tensión entre la noción de personaje y actriz para lograr una lectura más compleja en el espectador, donde se deleve el mecanismo de la ficción para distanciar al público de la recepción meramente emotiva y acercarlo a ser testigos de experiencias históricas de violencia contadas desde la memoria personal.

2.2.2 El cuerpo de Luisa.

El rumor del incendio está organizado a partir del testimonio de Luisa, quien se revela en el último cuadro de la obra, enunciándose a sí misma como hija de Margarita. Desde ese momento su figura como testigo toma una connotación que será vital para la lectura del espectador, ya que el giro instauro un nuevo pacto de veracidad que sucede al de verosimilitud, desarrollado hasta ese momento de la obra. Por ello, la presencia del cuerpo del testimoniante también alcanza el rango de ser un cuerpo singular que además adquiere representatividad al ser hija de uno de los actores de la lucha armada mexicana entre los años sesenta y ochenta. Luisa no solo es la actriz, sino también la testigo que performa su propia historia encarnando a la madre. Por tanto, corporiza una memoria, y en ese camino, reconstruye la propia: da espacio a su propio cuerpo en el espacio público como artista e hija de una ex guerrillera. Considero que el cuerpo de Luisa se autoreconstruye a partir de la memoria de la madre, para integrarse a un nosotros. De este modo, la puesta en escena usa la estrategia testimonial para que Luisa cuente su historia.

Retomo aquí el análisis de la sección anterior, donde me refiero a la dualidad entre la actriz y el personaje, que cobra sentido una vez revelada la identidad de Luisa. Principalmente, me detengo en las escenas donde al cuerpo representado de Margarita no le correspondía la caracterización de voz de la misma. En el momento del testimonio de Luisa, se nos revela que la actriz que encarna a su madre es ella y, con ello, que es a la hija a quien corresponde la voz que hemos ido escuchando, tanto al final de la escena de tortura como cuando denuncia a su torturador, Fernando Gutiérrez Barrios. Julie Ann Ward, al referirse a la relación entre Luisa y su madre propone que “el actor/personaje usa prácticas corpóreas y reliquias físicas (en el caso de la voz) para configurar un recuerdo vivo, una (re)presentación del progenitor como parte del cuerpo del actor/descendiente” (2014:15). Esta idea de la voz como reliquia física me parece interesante por su carga hereditaria, que pervive como recuerdo en Luisa y que ella

selecciona para encarnar a su madre. Así, podríamos señalar cómo la voz de la madre es parte de su archivo personal corpóreo, que también pone en escena.

De este modo, podríamos referirnos al propio cuerpo como un archivo vivo, a través del cual las experiencias vividas propias y de otros pueden aparecer re-presentadas, otra vez presentes. Como señala Diana Taylor, el archivo permite su actualización el repertorio que, en el caso de las prácticas artísticas, vuelve una experiencia concreta, una práctica corporalizada. A través de *El rumor del incendio*, el cuerpo de Luisa como archivo cobra relevancia por su acción en la escena ante los espectadores. Con ello, un gesto, el “seseo” de la madre, un desplazamiento particular que aparece en escena no solo es una imitación, sino que abre el espacio a una posición política frente a la vivencia relatada.

Es el archivo el que acompaña la revelación de Luisa como la hija. Para dar fe de su presencia, una foto del archivo familiar emerge para mostrarla de pequeña, junto con la familia que ya no existe.



Figura 27: Fotografía de Luisa en brazos de su padre, en *El rumor del incendio*.

El uso de esta fotografía es relevante para la memoria cultural oficial de la Guerra sucia, ya que son estos materiales los que han permitido que se difundan otras historias desde los protagonistas de la lucha armada, a partir del año 2000 (Sánchez 2006). La presencia de la fotografía de Luisa y Margarita que se pone en escena, no cumple solo un papel descriptivo o aparece para establecer un rango de verosimilitud, sino que el archivo personal tiene la contundencia de revelar aquello que por los canales oficiales puede estar condenado a desaparecer. Es el testimonio el que lo ha traído a escena a partir de la rememoración de Luisa sobre su madre.¹⁶

Luisa es heredera de la memoria de la madre, lo cual la coloca frente a una posición de vulnerabilidad al llevar la marca de ser hija de una ex guerrillera. Luisa, como testigo, se ve interpelada, y por ello se revela en el final, cuando la historia llega al punto en que ella nace, y que Luisa conecta con los últimos años de vida de la madre. Esta conexión se concentra en el cuerpo de la madre, en el proceso de la enfermedad de la que Luisa es testigo. Sin embargo, no accede al testimonio para dar una visión humanitaria de la madre, sino que primero cambia el pacto de verosimilitud con el espectador para instalarse en el de veracidad. La audiencia también se ve interpelada pues el cambio de actriz a testimoniante se ha desarrollado frente a ellos. En ese gesto podemos leer que se encuentra la politicidad de su acto, no solo por el contenido revelado, sino por el procedimiento en que establece una tensión entre lo personal y lo colectivo.

La contundencia de su presencia en escena no solo se da por ser quién es, sino porque lo descubrimos después de que ella misma ha encarnado a su madre. Luisa queda apoyada en la mesa, vistiendo la ropa de la escena anterior y, tal como al inicio,

¹⁶ Según Arturo Alonzo (2013), los saldos oficiales de víctimas durante la Guerra Sucia fluctúan los 3200 muertos y los 566 desaparecidos. Sin embargo, estos últimos se han registrado como 800, a partir de los esfuerzos infructuosos por establecer una Comisión de la Verdad, que solo pudo hacerse en el Estado de Guerrero, pero no a nivel nacional. Actualmente, el número de denuncias por desapariciones forzadas es de 800, pero los familiares han sido silenciados por parte de las fuerzas oficiales, con lo cual esta historia sigue quedando en el ámbito privado.

prende un cigarrillo, como lo hizo la madre, marca de continuidad en su relación. Sin mirar al público, ni a sus compañeros, casi abstraída por su recuerdo, el cuerpo pareciera desaparecer al entrar en el acto de testimoniar, ya que solo está concentrado en su narración. No obstante, hay algunos signos que nos permiten entrar en relación con ese cuerpo que escenifica el testimonio: el espacio y la gestualidad.



Figura 28: Inicio del Testimonio de Luisa en *El rumor del incendio*.

En relación con el espacio, el cuerpo de Luisa aparece en medio del caos del espacio escénico: sillas tiradas en el suelo, así como objetos e indumentos de vestuario la rodean, y ella permanece apoyada en la mesa del centro, impasible ante lo que la rodea. Tanto su historia como la de su madre le pertenecen al caos en escena, como al del país, donde la violencia política no ha dejado de hacerse presente, aunque con otros ecos como la guerra contra el narcotráfico. El espacio, entonces, se convierte en el marco de lectura de ese cuerpo que se mostrará sereno y frágil, como vemos en la siguiente imagen.



Figura 19: Detalle del rostro de Luisa durante su testimonio, en *El rumor del incendio*.

La gestualidad también nos abre a la relación sensible con quien testimonia: los movimientos repetitivos en los pies, la sonrisa reiterada y el silencio nos permiten adentrarnos en ese tiempo y en el espacio interior del recuerdo de Luisa. Pequeños movimientos se vuelven más significativos en medio de la quietud del cuerpo, como cuando narra el haber tapado los pies de su madre con una frazada porque hacía frío, y solo aparece una mano en un suave vaivén de izquierda a derecha. El último gesto que tiene Luisa con su madre antes de morir queda registrado en un gesto suave de la mano, como si esa traza de memoria hubiera quedado anclada en su cuerpo, y ahora apareciera al momento de testimoniarse. Del mismo modo, al narrar la pelea entre sus padres, ella ríe reconstruyendo la escena violenta, y esa sonrisa se ajusta con la de la niñez. Pero su cuerpo no se instala en esa nostalgia, la atraviesa y la trae al presente, a la rememoración serena. Entonces, el cuerpo en el testimonio se recupera a sí mismo, tanto en la gestualidad, como en la quietud, tal y como Luisa va entrando en sí misma para reconquistarse en esa historia.

Jacques Fontanille (2008) se refiere a la traza del cuerpo como aquella condición por la que este se vuelve signo, por todos los estímulos que va acumulando sobre él y que dejan una huella que será significativa para quien entré en contacto con él. En el teatro, el cuerpo del actor se va resignificando conforme se va construyendo su presencia en el tiempo dramático, lo que significa que, desde el inicio de su aparición hasta el final, iremos resemantizando ese cuerpo en escena. Considero que el sentido del cuerpo que Luisa construye en el espacio pasa por tres estados: la representación como actriz, la presentación como testificante, y la alternancia de ambos, como en los momentos en que aparece el poema *Balada para un caballo*, que vimos en el capítulo 1. Durante la mayor parte de la obra asistimos a la representación y solo al final se mantiene en la presentación, pero este último estado no puede dejar de ser leído por el espectador sin referencia a los otros dos. Si para Luisa todo este proceso ha significado una reconstrucción de su propia historia, para el espectador este proceso también implica una reconstrucción que lo ha llevado a replantear el significado del cuerpo que está en escena frente a él; ha modificado su percepción. Por tanto, ese cuerpo-signo adquiere sentido por la traza del mismo, relacionado íntimamente con una temporalidad compartida, y que tiene relación con la memoria que va reconstruyendo la misma experiencia escénica.

La última imagen es la de Luisa cantando un bolero, "Cenizas", y lanzando un fósforo encendido hacia la pantalla del écran, quedándonos nosotros con la proyección del incendio en un bosque que va consumiéndolo todo. Los cuerpos de los actores desaparecen detrás del écran, y solo queda el caos del espacio, y la huella de sus cuerpos en medio del ruido del incendio que crece.



Figura 30: Final del testimonio. Luisa enciende un cerillo, en *El rumor del incendio*.

Luisa, al enunciarse como ella misma, devela a su vez el mecanismo de la ficción, y con ello, el reordenamiento de la puesta también es político. Como señala Jacques Rancière al referirse al cine documental, lo político no está en la denuncia a partir de los contenidos, sino en el montaje, en los distintos procedimientos que opera para “descomponer una historia en secuencias o montar planos en forma de historia, de unir y desunir voces y cuerpos, sonidos e imágenes, de dilatar o comprimir el tiempo” (2005: 183). Por tanto, podríamos pensar que lo político dentro de la puesta en escena no está solo centrado en el contenido o en la acción de denuncia, sino en el mecanismo que ha llevado a que la historia sea contada desde los procedimientos de la estructuración dramática, la tensión entre actriz y personaje, la presentación y la representación, así como dejar al descubierto los mecanismos de ficción que proponen la obra, tanto en la puesta en escena del cuerpo como en el archivo que opera en escena.

El testimonio no se cierra con Luisa encerrada en su propia narración sobre la vida de su madre, sino que se inserta en un nosotros, los del proyecto escénico, pero que también interpela al espectador. Frente a la audiencia, los tres actores se preguntan

sobre el futuro, sobre la posibilidad de ser hijos, sobre el legado de su juventud. Preguntas que solo adquieren sentido, una vez que vemos corporizada la historia de Margarita con la potencia como para insertarse en una historia más grande, la del país, y para a través de ella también hablar de la misma. El cuerpo que testimonia, así, se presenta en su condición de urgencia, como necesidad de tocar esa parte del pasado, y hacerlo desde las historias no contadas, minúsculas como el fósforo que desata el incendio en un bosque. Entonces, el rumor no es solo de las voces que ha despertado el testimonio de Luisa, sino también de los cuerpos, de lo irresuelto ante la muerte de la madre, de la historia invisibilizada de la lucha armada en México, en la espera de responderse a sí misma qué testimonio deja ella misma para el futuro, qué testimonio dejamos nosotros, como espectadores, más allá de la propia existencia como un rumor.

CONCLUSIONES

El teatro como imagen del mundo se vuelve una pequeña lente donde ensayar otras lecturas de la historia, y quizá, proyectar un discurso sobre el futuro donde lo no resuelto y lo disonante sea un punto de inicio para la propuesta de otros imaginarios que nos remita a posibilidades de cambio. A lo largo de esta investigación, he intentado demostrar que *El rumor del incendio* y *Proyecto 1980- 2000: el tiempo que heredé*, obras de formato testimonial de segunda generación, son experiencias escénicas que permiten abordar críticamente temas vinculados con la violencia política, a partir de la confrontación de los relatos de la historia oficial con historias de vidas particulares. Me he centrado en cómo el pasado puede ser resignificado desde el uso de estrategias teatrales específicas como la palabra y el cuerpo, así como el tratamiento en escena del material de archivo, a partir del lugar de la no-ficcionalidad inherente a la forma testimonial. Sostuve, primero, que quien enuncia no se representa a sí mismo, sino que se crea una tercera instancia, la del cuerpo de la rememoración, que significa que el testimoniante se sostiene en la acción de recordar frente a otro, el público. Segundo, que la palabra como testimonio nos acerca a una experiencia personal que confronta los sentidos de la memoria cultural establecida, especialmente sobre la solemnidad de la noción de víctima y el silenciamiento de la posición del victimario, tanto al nivel de contenido como de la sensorialidad que presenta la palabra desde la coralidad y el uso de proyecciones. Y tercero, que el archivo es puesto en escena para diseccionar el discurso escénico, a la par que el discurso oficial que opera en la memoria cultural. De este modo, el cuerpo y la palabra del performer, junto con el archivo, son articulados para crear una experiencia que desestabilice la lectura de la historia oficial por parte del espectador.

Así, en el capítulo 1 he discutido las implicancias políticas de la forma testimonial en *Proyecto 1980- 2000* y *El rumor del incendio*, a través del análisis del uso de la palabra en escena. Entendiendo la palabra como manifestación informativa y sensible, que a través del habla de los testimoniados se caracteriza por su enunciación en primera persona. Esta posibilidad de que el discurso aparezca ante otro que escucha permite volver a mirar sucesos anclados en la memoria cultural desde la lente de la historia particular, y con ello, derribar ciertas lecturas que no admiten la complejidad del pasado sino su encasillamiento. En el capítulo 2 busqué demostrar que, desde la articulación de la forma testimonial, la materialidad del cuerpo en escena permite hacer presente la realidad de ciertos sujetos cuyo discurso se reclama con urgencia en el espacio público. Este *hacer presente* un cuerpo cobra relevancia en el teatro ya que los espectadores se vuelven testigos que se vinculan con el pasado y reorganizan su conocimiento sobre el mismo. En este punto es relevante pensar en el papel que cumple el cuerpo, desplegado como signo en escena, ya que este nos permite acceder a otro universo de sentidos donde el lenguaje corpóreo, no verbal, permite una comunicación altamente sensorial que se conecta con el lenguaje corpóreo del espectador.

Al respecto, es en la dimensión de lo corpóreo donde se pueden encontrar momentos en los que la disonancia se confronta, justamente a través de la experiencia de los cuerpos que conviven en escena y que, en *Proyecto 1980-2000*, permitían el baile entre Lettor y Carolina, o llegar a una comunidad basada en realizar acciones en conjunto: girar juntos en una mesa, crear una frase a partir de sus propias palabras o confrontarse con humor frente a los espectadores. Si para Rancière (2010) no basta con compartir un espacio para crear comunidad en el teatro, la escena puede mostrar las posibilidades de refundar una relación entre los cuerpos para llegar a esa comunidad que admita lo complejo.

A partir de lo desarrollado en ambos capítulos, puedo mencionar algunos puntos de contacto entre *Proyecto 1980- 2000* y *El rumor del incendio*, principalmente

vinculados por la decisión de asumir la forma testimonial como propuesta de exploración en la creación teatral. Esto es relevante en la medida que también constituye un procedimiento para vincularse con temas de la memoria cultural relacionados con la violencia política. Ambas obras hacen uso de elementos como la palabra, el cuerpo y el archivo, para propiciar que el espectador construya una experiencia sobre el pasado que, en ambos casos, permite ser testigo de la confluencia de sujetos que no podrían reunirse en la arena pública, como en el caso de *Proyecto 1980- 2000*; o, como en el caso de *El rumor del incendio*, vincularse con un sujeto reprobado y soterrado en el espacio oficial, como una exguerrillera. Es importante distinguir que, en este último caso, la experiencia que se crea propone articular la condición de presentación y la de representación, desde el monólogo y el testimonio, así como la presencia de un cuerpo liminal donde actriz y testimoniante se encuentran en el cuerpo de Luisa. En el caso de *Proyecto 1980- 2000*, es relevante cómo se apuesta por crear momentos de coralidad donde los testimoniante puedan encontrarse para armar un relato conjunto, sobre todo, porque se muestran los límites de este encuentro cuando las narrativas individuales están orientadas por la ruta del progreso, el seguir hacia adelante. Salvo, como ya señalé, en momentos como el baile de Carolina y Lettor donde se puede leer la posibilidad de una convivencia entre el hijo de un militar y una víctima.

Una de las diferencias más saltantes que puedo rescatar es la posibilidad del entrecruce de la ficción y el testimonio como estrategia que propone al espectador una teatralidad basada en un código de lectura que lo lleve a configurar un propio discurso, a armar su propio relato a partir de la confrontación con distintas voces. Como propone José Sánchez (2016), la ficción, no entendida como mentira sino como un proceso de estructuración del material simbólico puede permitir atravesar memorias dolorosas y evitar la detención y la cosificación de la experiencia a través del trabajo de la imaginación. Esta ficción que construyen los hijos es una nueva narración posible a partir de las mismas ficciones, construcciones, de los padres. Así la ficción permite el

encuentro con lo íntimo en lo público a través del testimonio. En este sentido, se explora en el tejido de la teatralidad inherente al entrar y salir de la representación, desde el mecanismo de la ficción, lo cual propicia una dramaturgia que interpele al otro, tanto a nivel de la palabra como del cuerpo.

A partir de esto, otros puntos se desprenden de mi investigación, y pienso que pueden proponer temas de discusión relevantes que vinculan al teatro, la memoria y la política. Considero que una mirada sobre el impacto de la forma testimonial en el teatro en dos países de América Latina, sobre todo, desde la versión de los hijos y familiares, visibiliza la construcción de otras versiones de la historia que permitan horadar los relatos hegemónicos y oficiales sobre el pasado. En el contexto de estas sociedades postconflicto, urge reconstruir lazos entre ciudadanos, y también con nuestra propia historia como proyecto colectivo. Es aquí donde la cultura puede cumplir un rol fundamental que nos permita construir narraciones donde el pasado no sea percibido como inamovible y cerrado, sino que pueda convivir con el presente sin generar rupturas que imposibiliten la comunicación. Constatar aquello que no está resuelto, dar apertura a la disonancia, son necesidades para crear un proyecto de futuro. Así, explorar de qué maneras el arte se inscribe en el proceso de vida cultural, social y política de las personas es necesario. Sobre todo, es necesario recalcar que estas puestas en escena ocurren en sociedades posconflicto, donde la noción de democracia es puesta en juego. Tanto en Perú como en México, es visible la imagen de un gobierno amparado en el estado de derecho, pero lo que se deja en sombra son los mecanismos institucionales que se han sustentado en una violencia propuesta desde el Estado. Por tanto, la relación entre la memoria cultural y el arte es relevante como posibilidad de remover pensamiento y generar acción política.

Por ello, el teatro documental de forma testimonial puede entenderse como una estrategia específica usada para abordar distintos sujetos y voces del pasado reciente que aún necesitan encontrar un espacio en el foro público, y, además, para poner en

tensión lo personal y lo político. Un asunto pendiente sería vincular este tipo de estudios con otros que aborden la recepción de las obras, para conocer cómo esa memoria cultural puede ser desestabilizada o no, a partir de la presencia del testimoniante. En el caso peruano, permite también pensar cómo trabajar con el material testimonial archivado a partir del trabajo de la CVR, y quizá, cómo el testimonio desde el presente, de las nuevas generaciones, puede establecer puentes con los del pasado. Creo que el principal punto de contacto es el sujeto que enuncia, y lo hace desde la necesidad de hablar de una colectividad, de dejar constancia de un tiempo de vida, de su capacidad de ser testigo.

Esto no significa que, dada la preeminencia del sujeto, solo su cuerpo sea lo importante, sobre todo si entramos a discutir algunos debates de la escena contemporánea. Uno que me parece relevante retomar es aquel que polarizaba la preeminencia del cuerpo o la palabra en el teatro, pero que a través de mi investigación muestra cómo ambas conviven en escena, e incluso la palabra se revitaliza a partir de la presencia del archivo (Grass 2014), con la pertinencia de establecer un entretejido que las lleve no solo a dialogar sino a confrontarse para crear experiencia y convivio. Un nuevo punto de discusión hoy gira en torno a la inserción de lo real que lleva a la distinción entre los alcances de la representación y la presentación. Como he señalado en mi trabajo, a partir del estudio de la forma testimonial, la inserción de lo real permite generar una convención distinta con el público. Aquí, la urgencia del sujeto que enuncia, la presencia de su cuerpo, y los límites entre el arte y la vida, nos colocan en una zona liminal donde no solo se producen historias que apunten a crear verosimilitud sino a plantear un estatuto de veracidad que tiene el potencial de reconfigurar el imaginario del espectador sobre la memoria cultural. Desde mi perspectiva, más allá de preguntarse qué forma le es más apropiada al teatro contemporáneo, considero que es central investigar la tensión entre representación y presentación, el entrar y salir para explorar convenciones que permitan generar lenguaje escénico, y propongan otras experiencias

de lectura del espectáculo en el espectador. Sobre todo, permitirles completar el discurso.

Por otro lado, este entrecruce entre el testimonio y el teatro nos pueden llevar a pensar la relación entre performance e historia que Diana Taylor (2017 [2003]) vislumbró al proponer las nociones de archivo y repertorio. Siendo el archivo la acumulación de sucesos documentados, el repertorio permite actualizarlos en el presente, sobre todo, a partir de performances. Así, si a través de ciertas performances, el pasado tiene la posibilidad de volver a hacerse presente en el teatro, se pueden ensayar distintas maneras en que ese pasado aparezca y adquiera performatividad al ponerse en contacto con los espectadores como testigos. Pienso que, sobre todo en esta época donde se establecen preguntas sobre el tratamiento de la violencia en escena y el límite de lo representable o lo narrable, podemos también entrar a discusiones que nos permitan abordar temas de la violencia política no solo desde la reconstrucción histórica en escena sino en la mirada al pasado para visibilizar las tensiones existentes en el presente.

Así también, como mirada a la pertinencia del teatro en el presente, creo que mi estudio permite reflexionar sobre lo que llamamos político en el teatro. Si la presencia de la forma testimonial nos coloca ante un cuerpo que narra en tiempo presente ante otro que escucha, nos desplazamos de la resolución de un conflicto establecido por un personaje, aquello llamado *dramático*, hacia otra forma donde también puede aparecer lo político. De este modo, lo político no estaría centrado solo en el contenido o la denuncia, sino en las estrategias escénicas que lleven a seleccionar y disponer un material para convertirlo en una experiencia escénica. Así, sería el montaje el que otorgue los mecanismos de lectura para que el espectador le dé una secuencia narrativa al testimonio, y reorganice su ser espectador- testigo. Pienso en los alcances que esto puede tener junto con los planteamientos de José Antonio Sánchez (2013), quien señala que nos hallamos ante un tiempo de rememoración, de escucha o de comprensión,

donde el convivio se convierte en una forma de estar los unos con los otros, condición esencial del teatro. Ante ello, me pregunto, ¿de qué manera podemos ensayar en el teatro formas de convivencia que revelen nuestras tensiones y propongan una salida, y no solo la exposición del tema?

El procedimiento escénico se vuelve fundamental para darle un lugar al testimonio dentro de la puesta en escena, de tal manera que implique un reordenamiento de la experiencia para el espectador, y con ello proponer una política desde los modos de creación. En esta, no solo opera el contenido sino la forma, a través del montaje en el que se articulan cuerpo, palabra y archivo. Así, es el montaje el que propone el mecanismo para unir los testimonios en una secuencia narrativa y con ello proponer una teatralidad que guíe al espectador. En este sentido, lo político dentro del teatro que asume la forma testimonial no se encontraría solo en cierto contenido sino en la organización de los signos en la escena donde la lectura del espectáculo puede establecerse como política.

En esta perspectiva, otro punto que creo que puede ser relevante es la inserción del testimonio como estrategia del proceso de creación teatral que no parte de un texto escrito previamente para ser representado. El testimonio aparece en escena y se va configurando una teatralidad de la escucha colectiva que, por un lado, entreteje a los testimoniante con ellos mismos y, por otro lado, con los espectadores, para hacer uso de un tiempo y espacio por medio de la palabra y el cuerpo. Otras estrategias pueden ser usadas, como señala Tangoa (2018) sobre *Proyecto 1980-2000*: “Porque podríamos haber ensayado la obra de otra manera, podríamos haber hecho un monólogo cada uno, de ahí juntarnos el último mes, no sé, podríamos haber contratado actores que hagan todo y que representen [...]”. Sin embargo, el testimonio fue el punto de partida para configurar la escena y que primero los testimoniante se escucharan entre ellos para luego teatralizar esa escucha para el espectador.

Además de la perspectiva académica, considero que mi estudio puede llevar a reflexiones sobre la investigación en la práctica escénica. Este trabajo tiene como semilla una mirada crítica sobre mi propia práctica, así como la de la comunidad artística preocupada por abordar temas de memoria de la violencia. Ante el agotamiento de modos escénicos para acercarse a la escenificación de memorias dolorosas o a representar a la víctima, desde una empatía que puede ocultar un gesto paternalista, surge la alerta de cómo trabajar con la memoria. Sí, la memoria es un trabajo. El trabajo en el teatro consiste en crear lenguaje escénico, en refundar las relaciones entre cuerpo, espacio y palabra que permitan responder al contexto desde una propuesta. Sobre todo, si los discursos escénicos buscan insertarse en lo político, conviene derrumbar la idea de vincularlos con la denuncia explícita que no descoloca al espectador, sino que lo concibe como un ente pasivo, receptor sin capacidad de construir. La verdadera tarea del teatro, o la más urgente, es poder apelar al espectador y volverlo un sujeto activo dentro de la teatralidad propuesta. Entonces, lo político atraviesa también la forma de relacionarnos en escena, los lugares en que se presentan ciertas puestas en escena, y el riesgo de proponer un discurso propio que implique al otro. La gran pregunta sigue rondando el cómo de representación, donde no solo aparece la marca de la originalidad individualista sino la tarea de re imaginar una forma de comunidad que nos implique. La forma testimonial nos devuelve a las historias singulares, esa es su materia prima, pero quedarse solo en presentarlas puede significar el riesgo de resultar anecdótico, perdiendo la oportunidad de colocarnos ante la gran historia que enfrentamos cuando termina una función.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio
2014 "El archivo y el testimonio". *El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. 2da. Edición. Valencia: Pre-textos.
- AGÜERO, José Carlos
2016 Conversatorio dentro del curso Teatro y memoria. Curso de especialización en dramaturgia y violencia política. Lima: Universidad del Pacífico; Goethe Institut.
- ALONZO, Arturo
2013 "Diles que no me maten y si me matan que no me olviden. La memoria de la insurrección armada en México". *Historia Actual Online*, Vol. 0, Iss 33, pp. 119-132.
<<http://historiaactual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/view/973/888>>
- ARFUCH, Leonor
2015 "Cuerpo, memoria y archivo. Poéticas del objeto". *Z cultural. Revista do programa avançado de cultura contemporânea*. Año 10, segundo semestre. Consulta: 10 de octubre de 2017.
<<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto1/>>
- 2013 *Memoria y autobiografía: exploración en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica.
- ASSMANN, Jan
1995 "Collective Memory and Cultural Identity". *New German Critique*, 65, *Cultural History/Cultural Studies*. Spring - Summer, pp. 125-133.
Consulta: 10 de febrero de 2018.
<<http://www.jstor.org/stable/488538>>
- BEVERLEY, John
1987 "Anatomía del testimonio" *Revista de crítica Literaria Latinoamericana*. Año 13, número 25, pp. 7-16. Consulta: 02 de junio de 2015.
<<http://www.jstor.org/stable/4530303>>
- BUTLER, Judith
2009 (2005) *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- CONTRERAS, María José
2017 "Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. Volumen 12 - Número 1, enero – junio. Bogotá, pp. 173–196. Consulta: 6 de octubre de 2017. <doi:10.11144/Javeriana.mavae12-1.rtc>

- CÓRNAGO, Óscar
2005 "Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro", *Latin American Theater Review* (Kansas University) 39.1, pp. 5-27.
- DIEGUEZ, Ileana
2013 *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénicas.
- DUBATTI, Jorge
2015 Conferencia magistral "El teatro de los muertos", XIV sesión, 13 de febrero. Consulta: 23 de octubre de 2015.
<<https://www.youtube.com/watch?v=T8StcNwjNgw&t=209s>>
- 2010 "Teatro y Poética Comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas". *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- 2009 "Hacia una cartografía del teatro latinoamericano. Poéticas de dirección en el canon occidental: Ricardo Bartís". *Cátedra de Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile*, número 7, pp. 41-63.
- FONTAINILLE, Jacques
2008 *Soma y sema. Figuras icónicas del cuerpo*. Lima: Universidad de Lima.
- FRANCO, Jean
2003 *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra fría*. Barcelona: DEBATE.
- GRASS, Milena
2014 "Performance de la memoria / teatralidad del testimonio: la puesta en escena del archivo FASIC". *A contracorriente. Una revista de historia social y de literatura de América Latina*. Vol. 12, 1, fall, pp.107-124. Consulta: 5 de octubre de 2017.
<<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1304>>
- HENRÍQUEZ, José
2012 "Vemos en el público una necesidad de recuperar la idea de utopía". *Diagonal. Culturas*. 175. Consulta: 01 de febrero de 2018.
<<http://lagartijastiradasalsol.com/wp-content/uploads/2014/08/Diagonal-n%C2%BA-175.-24.-05.12.-Entrevista-Lagartijas-tiradas-al-sol.pdf>>
- JUÁREZ, Edgar
2017 "Memoria y significación social: burocracia y archivo histórico sobre la guerra sucia en México". *Revista Colombiana de Sociología*, Vol. 40, Iss 1, pp 83-100. Consulta: 20 de marzo de 2018.
< <https://doaj.org/article/e4b88dfc1025478f8b6b344722f16cf1>>
- LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL
2012 *El rumor del incendio*. Grabación en red. <<https://vimeo.com/lagartijas-tiradas-al-sol>> Videos>

- LEAL, Mara
2014 *Memória e(m) performance. Material autobiográfico na composicao da cena*. Uberlandia: Edufu.
- LUQUE, Gino
2014 "Memorias traumáticas, narrativas del yo y reelaboración del pasado en Proyecto 1980-200: el tiempo que heredé". *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, no. 58, noviembre, pp. 111-118.
- MEGÈVAND, Martin
2013 "Coralidad". En *Nuevos territorios del diálogo*. Jean Pierre Ryngaert (dir.). México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de gato, pp.39-44.
- MENDOZA, Jorge
2007 "Reconstruyendo la guerra sucia en México: del olvido social a la memoria colectiva". *Revista Electrónica de Psicología Política*. Vol. 5 Issue 15, Pp. 1- 23. Consulta: 10 de febrero de 2018.
<<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/repp/v5n15/v5n15a10.pdf>>
- ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS (ONU)
1993 Declaración sobre la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas. Consulta: 7 de diciembre de 2017.
<<http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/RES/47/133>>
- ORTIZ, Rubén
2013 "Rebeldía (2010)". *Fuera de escena: Teatro politizado y políticas del teatro mexicano*. México D. F.: ediciones Mala letra, pp. 133-138.
- PARDO, Luisa
2017 *Conversación personal*.
- RANCIÈRE, Jacques
2010 *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago Ediciones S.L.
- 2005 "La ficción documental: Marker y la ficción de memoria". *La Fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.
- RUBIO, Miguel
2009 *El cuerpo ausente*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- RUBIO, Sebastián y TANGO, Claudia.
2012 *Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé*. Enlace privado.
- SÁNCHEZ, José
2016 *Ética y representación*. México D.F.: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de gato.
- 2013 *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México D.F.: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de gato.
- 2010 "Dramaturgia en el campo expandido". *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: CENDEAC, Centro Párraga, 19-37.

- SÁNCHEZ, Sergio
2006 "La guerrilla en México: un intento de balance historiográfico." *Clío*, vol.6, 35, pp.121-144. Consulta: 20 de febrero de 2018.
<<http://www.cedema.org/uploads/SANCHEZPARRA.pdf>>
- SEDA, Laurietz
2013 "Trans/acciones de la memoria: 1980-2000, el tiempo que heredé".
Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico, no. 57, pp. 65-87.
- TANGO, Claudia
2018 *Conversación personal*.
- TAYLOR, Diana
2017 [2003] *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- TODOROV, Tzvetan
2000 *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- UBERSFELD, Anne
1996 *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de directores de escena de España.
- ULFE, María Eugenia
2006 "Reflexiones sobre el uso del testimonio en la esfera pública peruana".
En: CÁNEPA, Gisela, y ULFE, María Eugenia (editoras). *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*, pp. 203- 220.
- WARD, Julie Ann
2014 Los límites del yo: representar la familia. Consulta: 30 de agosto de 2017.
<http://lagartijastiradasalsol.com/wpcontent/uploads/2014/08/ward_presentacio%CC%81n_premio_ensayo.pdf>
- 2012 "Entrevista con Lagartijas tiradas al sol". *Latin America Theatre Review*, spring, pp.139-146.